



**Lénia Carvalho
Marques**

**Para uma poética do fragmento: a obra de Charles-
Albert Cingria e de Paul Nougé**

**Pour une poétique du fragment: l'œuvre de Charles-
Albert Cingria et de Paul Nougé**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Hermínia Amado Laurel, Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e sob a co-orientação do Professor Doutor Daniel Maggetti, Professeur Ordinaire da Universidade de Lausanne e Director do Centre de Recherches sur les Lettres Romandes da Universidade de Lausanne, e do Professor Doutor Marc Quaghebeur, Director dos Archives et Musée de la Littérature, em Bruxelas.

Apoio financeiro do POCI 2010 e do
FSE no âmbito do III Quadro
Comunitário de Apoio.



A Floriano Gonçalves de Carvalho
(*In Memoriam*)
A Irene Miguel Fragoeiro

júri

Doutor **Vítor José Babau Torres**, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutora **Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel**, Professora Catedrática da Universidade de Aveiro (**Orientadora**)

Doutor **Pedro Jorge Santos da Costa Eiras**, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutora **Maria Eugénia Tavares Pereira**, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora **Maria Paula Mendes Coelho**, Professora Auxiliar da Universidade Aberta

Doutora **Maria de Jesus Reis Quintas Cabral**, Professora Auxiliar da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional das Beiras, Viseu

Doutor **Daniel Maggetti**, Professor da Universidade de Lausanne, Suíça (**Co-Orientador**)

Doutor **Marc Quaghebeur**, Director dos Arquivos e do Museu da Literatura de Bruxelas (**Co-Orientador**)

agradecimentos

Se este trabalho chega agora à sua etapa final, foi graças ao apoio de muitos que sempre acreditaram ser possível. Deixo aqui uma modesta palavra de agradecimento a todos aqueles de que alguma forma contribuíram para levar este projecto a bom porto.

Antes de mais, uma palavra de gratidão à minha família e aos meus amigos que sempre me acompanharam e deram valiosas mostras do seu grande afecto durante este percurso. Um muito obrigado ao António Ferreira e à Maria José Cândido que me têm apoiado ao longo de vários anos, como pedagogos e amigos.

Agradeço ao Professor Doutor Miguel Tamen, que me acolheu generosamente em 2002-2003 no Programa em Teoria da Literatura que coordena na Universidade de Lisboa, e à Professora Doutora Fernanda Gil Costa, cujo seminário neste Programa constituiu um momento particularmente enriquecedor do meu percurso.

Fica também a minha gratidão à equipa dos Archives et Musée de la Littérature, pela disponibilidade que têm demonstrado desde as longas horas de pesquisas que aí iniciei no ano de 2004.

Uma palavra de reconhecimento à Professora Doutora Doris Jakubec, com quem pude debater tantos aspectos relevantes da obra e da personalidade de Charles-Albert Cingria, quer na Universidade de Lausanne, quer na Universidade de Aveiro. Agradeço também ao Professor Doutor Jérôme Meizoz da Universidade de Lausanne pelo acolhimento que me deu no seu seminário em 2004-2005 e pela amável disponibilidade em partilhar as suas reflexões. Uma palavra à Dra. Maryke de Courten pela cortesia e prontidão com que me forneceu informações precisas sobre a reedição da obra completa de Charles-Albert Cingria.

O meu reconhecimento vai igualmente para a Dra. Cláudia Ferreira, pela leitura atenta de alguns passos deste trabalho.

A minha gratidão à Dra. Danielle Foucaut pela releitura generosa e atenta das páginas que compõem este trabalho.

Gostaria ainda de agradecer à Professora Doutora Maria de Jesus Cabral, pelas palavras amigas e a inteira disponibilidade para me ajudar a levar a cabo este projecto.

O meu especial obrigada aos meus co-orientadores, Professor Doutor Marc Quaghebeur e Professor Doutor Daniel Maggetti pela recepção que me concederam nos seus países e respectivos centros de investigação, onde me possibilitaram o contacto directo com todo o espólio disponível dos autores, bem como o contacto tão frutuoso com as suas equipas de investigação e participação nos seus seminários. Foi um privilégio trabalhar em tão boas condições e poder partilhar com eles receios e esperanças.

A minha profunda gratidão vai também para a minha orientadora, Professora Doutora Maria Hermínia Amado Laurel, incansável no apoio que sempre me deu na prossecução deste trabalho, mostrando-me o lado positivo das dificuldades que fui encontrando e ajudando-me a ultrapassar cada uma delas. Um sincero obrigada pelos seus sábios conselhos, fundamentadas reflexões, extremo rigor e capacidade de partilha, acompanhados sempre de uma palavra amiga.

palavras-chave

poética do fragmento, escritas fragmentárias, Charles-Albert Cingria, Paul Nougé, género, violência, metamorfose, leitor, ironia, fantástico.

resumo

O estudo do fragmento e da escrita fragmentária tem vindo a desenvolver-se nos últimos anos, sem que no entanto respostas consensuais apareçam. Se esta prática se tornou muito comum depois da Segunda Guerra Mundial, ela tem pioneiros. No universo literário francófono europeu não francês, Charles-Albert Cingria (Genebra, 1883-1954) e Paul Nougé (Bruxelas, 1895-1967) são autores marcantes desta prática de escrita, tendo introduzido várias estratégias que viriam a ser desenvolvidas posteriormente. Centrando-se na obra publicada e inédita dos dois autores, este estudo procura identificar as linhas mestras de um pensamento literário que se actualiza em práticas de escrita fragmentária, em espaços genológicos e temáticos de fronteira. Neste contexto, o leitor, experimentando permanentemente a violência metamórfica textual, assume um papel determinante.

keywords

poetics of the fragment, fragmentary writing, Charles-Albert Cingria, Paul Nougé, gender, violence, metamorphosis, reader, irony, fantastic.

abstract

The study of the fragment and of fragmentary writing has increased in recent years. However, consensual answers have been difficult to find. If this practice has become regular since the Second World War, it certainly had precursors. In the francophone non French literary European world, Charles-Albert Cingria (Geneva, 1883-1954) and Paul Nougé (Brussels, 1895-1967) are two outstanding authors of this writing modality, who introduced several strategies that were subsequently to be developed. The present study, based in the published and unpublished work of both authors, aims to identify the guidelines of a literary conception materialised in practices of fragmentary writing, in generic and thematic spaces of frontier. Within this context, the reader, permanently experiencing metamorphic textual violence, plays a major role.

mots-clés

poétique du fragment, écritures fragmentaires, Charles-Albert Cingria, Paul Nougé, genre, violence, métamorphose, lecteur, ironie, fantastique.

résumé

L'étude du fragment et de l'écriture fragmentaire s'est développée depuis quelques années, sans que pour autant des réponses consensuelles ne surgissent. Si cette pratique est devenue courante après la Seconde Guerre mondiale, elle a pourtant des pionniers. Dans l'univers francophone littéraire européen non français, Charles-Albert Cingria (Genève, 1883-1954) et Paul Nougé (Bruxelles, 1895-1967) sont deux auteurs représentatifs de cette modalité d'écriture, ayant introduit de nombreuses stratégies qui seraient explorées postérieurement. Se concentrant sur l'œuvre publiée et inédite des deux auteurs, la présente étude cherche à dégager les axes d'une pensée littéraire qui s'actualise en pratiques d'écriture fragmentaire, dans des espaces génologiques et thématiques de frontière. Dans ce cadre, le lecteur, expérimentant constamment la violence métamorphique textuelle, joue un rôle primordial.

TABLE DES MATIÈRES

AGRADECIMENTOS.....	7
RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	11
RESUME.....	13
TABLE DES MATIERES.....	15
ABREVIATIONS.....	21
INTRODUCTION.....	23
PREMIERE PARTIE : LE FRAGMENT: PROBLÉMATIQUES NON RÉSOLUES.....	31
1. Une pléiade de notions	33
1.1. La complexité de la notion de <i>fragment</i>	33
1.2. Du fragment au Tout	35
1.2.1. La vision rhizomatique	41
1.3. Soutenir un danger constant	43
1.4. Une panoplie de fragments (ou la confusion terminologique)	45
2. Le fragment: un genre?	50
3. Paradoxes	53
4. Pour une conception de fragment	57
4.1. Des multiplicités interactives et changeantes	58
4.2. Du positif au négatif	59
4.3. Le lecteur	61
DEUXIÈME PARTIE : LES ŒUVRES DE CHARLES-ALBERT CINGRIA ET DE PAUL NOUGÉ.....	67
PARTIE A : CHARLES-ALBERT CINGRIA	69
CHAPITRE I – ŒUVRE ET CRITIQUE	71
1. Pour un bilan critique	71
1.1. Des textes à l'œuvre	71
1.2. Un tour dans le monde confus de la critique cingriesque	73
CHAPITRE II – CHARLES-ALBERT CINGRIA ET SON TEMPS.....	81
1. L'hégémonie française ou l'âme romande émergente	81
2. Les premiers pas vers l'autonomie	84
3. Charles-Albert, le «loufoque».....	89
3.1. Une décision (voilée)	90
4. De l'écriture	92

4.1. Des points de repère	93
4.2. Écrire pour (sur)vivre	94
4.3. Éditeurs	95
4.3.1. Auteur et éditeurs	99
5. La langue de C.-A. Cingria	101
5.1. La révolte contre l'académisme	101
5.2. De l'érudit au grossier	103
5.3. L'espéranto (ou un exemple de ce qu'on ne doit pas faire)	104
6. Un solitaire entre les gens	107
6.1. Un écrivain singulier face aux groupes contemporains	107
6.1.1. Les polémiques autour d'André Gide	108
6.1.2. Cingria et les surréalistes bruxellois	110
6.2. Les lieux de Cingria	114
6.3. Le conteur d'histoires à bicyclette	116
 CHAPITRE III – LA MÉCANIQUE COMPLEXE DE LA MACHINE CINGRIESQUE.....	119
1. Entre l'écriture alimentaire et l'érudition	119
2. Diversité thématique	121
2.1. La déambulation	121
2.2. Le départ	122
2.3. La quête	123
3. Fiction et écriture autobiographique	125
3.1. La prétention de <i>vérité</i>	126
3.2. Clins d'œil biographiques	127
3.3. Autobiographie ou fiction? Autour de <i>Les Autobiographies de Brunon Pomposo</i>	129
4. Entre le réel et le fantastique	137
4.1. Un fantastique cingriesque	137
4.2. L'étrangeté dans le familier	142
4.3. Le questionnement du réel	144
4.4. Pour une poétique de la surprise	145
4.5. Les miracles du quotidien	149
4.6. Pour une poétique de la métamorphose	152
4.7. Une descente aux enfers	154
4.8. L'intériorité extériorisée	156
4.9. La violence	159
5. Métamorphoses du récit	162
5.1. Subversion du récit	162
5.1.1. Entre le titre et le texte	164
5.1.2. Une esthétique de la rupture ou la désorganisation organisée	170
5.1.2.1. Les espaces blancs à (ne pas) remplir	171
5.1.2.2. La phrase isolée	178
5.1.2.3. Le sarcasme et l'ironie	180
5.1.2.4. Les parenthèses et les tirets	181
5.1.2.5. Les notes de bas de page	185
5.1.2.6. Le dialogue fictif ou le monologue dialogué	189

5.1.2.7. Les registres de langue	193
5.1.2.8. Multiplication de langues et partitions musicales	194
5.1.2.9. Qu'est-ce que le chat?	195
6. Le lecteur dans le jeu de l'écriture	198
6.1. Histoires autour du narrateur	199
6.1.1. Du narrateur	200
6.1.2. Du narrataire au lecteur mené par le bout du nez	201
6.2. L'hésitation du lecteur dans l'univers fantastique	202
6.3. Un pacte ou de la fausse complicité?	205

PARTIE B : PAUL NOUGÉ..... 209

CHAPITRE I – ŒUVRE ET CRITIQUE 211

1. Pour un bilan critique	211
1.1. Des textes à leur publication	211
1.2. Une promenade dans la forêt des critiques	214

CHAPITRE II – PAUL NOUGÉ : UN PARCOURS, UNE HISTOIRE, UN CONTEXTE..... 219

1. La littérature belge au tournant du XIX ^{ème} siècle	219
2. Au commencement était la destruction... ..	223
2.1. Le mouvement Dada... ..	224
2.2. ... et la naissance du surréalisme	225
2.3. ... un surréalisme parallèle	226
2.4. D'un surréalisme à l'autre	230
2.4.1. L'épithète	230
2.4.2. Le Parti	232
2.4.3. Changer le monde	237
2.4.4 L'écriture ou la pomme de la discorde	239
2.4.4.1. La théorie des «objets bouleversants»	242
2.4.4.2. <i>L'Affaire Aragon</i>	244
3. La figure emblématique de Nougé	246
3.1. Nougé : le Monsieur Teste belge	248
3.2. Le complexe anonymat	251
3.3. De la méfiance	253
3.3.1. Une question de langage	253
3.3.2. Nougé, le menteur	255
4. La mise en cause des notions littéraires figées	259

CHAPITRE III – LE LABYRINTHE DES PIÈGES..... 263

1. La diversité	265
1.1. Les titres	265
1.1.1 Les ouvrages	265

1.1.2. Les textes	269
1.1.2.1. Les titres par les titres... ..	269
1.1.2.2. Les titres par les textes... ..	277
1.1.2.3. Un corps sur le miroir: est-t-il réel?	284
1.1.2.4. À chaque mot, son jeu	289
2. Entre jeu et violence	291
2.1. L'ironie et l'humour	291
2.1.1. Le <i>Witz</i>	294
2.1.2. L'humour par les jeux	298
2.1.3. L'ironie poignante et subtile	302
2.1.3.1. L'ironie des extrêmes	302
2.1.3.2. Le jeu ironique	306
2.1.3.3. L'ironie carnavalesque	308
2.1.3.4. L'ironie ultime	310
2.2. La violence	313
2.2.1. La violence de l'ironie	314
2.2.2. Un éventail de violences	316
2.2.3. Le clair / obscur (ou la violence du passage)	320
3. Violence et métamorphose	324
3.1. La subversion des jeux	325
3.1.1. La métamorphose dans la réécriture	326
3.1.2. Le jeu du cache-cache	328
3.2. L'œuvre de Nougé selon Gregor Samsa	329
4. «Charmer» le lecteur	332
4.1. Contre la passivité : des procédés subversifs	335
4.1.1. Action / réaction : l'effet «ironie»	335
4.1.2. Le lecteur dans l'ironie parodique	337
4.1.3. L'inquiétante valse des mots	338
 TROISIÈME PARTIE : DU FRAGMENT: DES PRATIQUES À LA POÉTIQUE	 345
1. Diversités	348
2. Questionnements	350
2.1. Fragment et fantastique chez Cingria	350
2.2. Questionnement du langage et du monde	356
2.3. Fragment, <i>pour une littérature mineure</i>	358
3. (Non-) Totalisation, absolu et unité	362
4. L'(anti-) œuvre	366
5. Cristallisations	368
6. L'innommable hybridisme ou le fragment émergent	371
7. Le fragment – espace de subversion	376
7.1. Violence et subversion	376
7.1.1. Une spiritualité violente	377
8. Le fragment par lui-même	380
9. Un nouveau paradigme de lecteur et de lecture	386
9.1. <i>À la recherche du sens perdu...</i>	387

9.2. <i>L'effet de lecture</i>	391
9.3. Fragment, lecteur et métamorphose	393
10. Les «objets bouleversants»	395
11. Déterritorialisation de l'objet	398
12. Du Continuum	400
12.1. <i>Le Jeu des mots et du hasard</i> et <i>La Grande Ourse</i>	401
13. Collage, mosaïque ou puzzle chinois?	402
14. Des fragments pour une œuvre?	404
 CONCLUSION	407
BIBLIOGRAPHIE	421
INDEX DES NOMS	461

ABRÉVIATIONS

Les abréviations utilisées dans la présente étude concernent les ouvrages des auteurs et certains de leurs textes inclus dans ces ouvrages. Ainsi, lorsqu'il n'y a qu'une édition des ouvrages, les références peuvent être consultées dans la bibliographie finale. Pour les ouvrages réédités qui ont été utilisés, j'indique la date de réédition, la référence complète pouvant être consultée dans la bibliographie finale. Pour les *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria, le tome est indiqué en caractères romains, suivis de la page en caractères arabes.

CHARLES-ALBERT CINGRIA

Ouvrages :

CG – *Correspondance Générale*

GO – *La Grande Ourse*

OC – *Œuvres complètes*

Textes :

ABP – *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, (OC, I, 121- 189)

BS – *Brumaire Savoisien* (OC, VI, 39- 45)

CE – *Le Canal exutoire* (OC, II, 80- 105)

EDM – *L'Eau de la dixième milliaire* (OC, IV, 7-62)

FH – *Florides helvètes* (OC, VI, 55-90)

FMR – *La Fourmi Rouge* (OC, III, 105-116)

GRF – *Graffiti* (OC, VI, 46-54)

IPL – *Impressions d'un passant à Lausanne* (OC, III, 9-66)

PA – *Pendeloques alpestres* (OC, II, 52- 72)

PHR – *Le Parcours du Haut-Rhône ou la julienne et l'ail sauvage* (OC, VII, 43- 93)

PLE - *À propos de la langue espéranto dite langue universelle* (OC, I, 44-53)

PLH - *Le Petit labyrinthe harmonique* (OC, II, 30-51)

SJ – *Le Seize juillet* (OC, II, 17- 29)

XN – *Xénia* (OC, VI, 9- 16)

PAUL NOUGÉ

Ouvrages :

DMROP - *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée*

EC - *L'Expérience continue* (1981)

ERO – *Érotiques*

HNPR – *Histoire de ne pas rire* (1980)

JRN – *Journal* (1995)

PDN – *Un Portrait d'après nature*

SDI – *Subversion des images*

Textes :

CSF – *Le Carnet secret de Feldheim* (ERO, 7-16)

EHMB - *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* (ERO, 177-198)
GST – *La Glace sans tain* (HNPR, 58-61)
LCC – *La Conférence de Charleroi* (HNPR, 171-212)
LCM – *La Chambre aux miroirs* (EC, 229-245)
RVB – *Réflexions à voix basse* (HNPR, 20-21)

INTRODUCTION

A Book is a machine to think with.

I.A. Richards

INTRODUCTION

Au commencement était le fragment...

L'écriture en fragments n'est pas une pratique nouvelle, et les ouvrages morcelés sont connus depuis l'Antiquité. Ce sont les raisons de ce morcellement, les implications qui en découlent pour le texte et dont fait preuve le texte et les préoccupations des auteurs liées à leur pratique qui distinguent chaque conception et chaque pratique d'une modalité d'écriture. De nos jours, les études sur le fragment continuent de se multiplier et l'étude présente souhaiterait contribuer elle aussi à l'approfondissement de cette écriture très marquante du XX^{ème} siècle. Cet aspect a été suggéré en partie par la lecture des recherches déjà développées par d'autres critiques cités tout au long de cette étude. À partir de ces réflexions, j'ai pu m'apercevoir que des questions aussi pertinentes que «qu'est-ce que le fragment ?», «comment s'actualise-t-il ?» ou «quels en sont ses effets ?» offraient encore de larges et de riches possibilités de recherche. Ces questions se situant sur un plan théorique, je me suis proposée de les analyser du point de vue de leur contribution à la définition d'une «poétique du fragment».

Les tentatives de réponse aux trois questions mentionnées constituent en effet trois axes transversaux de mon étude. D'autre part, ne voulant pas partir sur une généralité toujours difficile à approcher et qui empêche tout abordage par le détail, indispensable pour la connaissance des mécaniques actualisées dans l'écriture fragmentaire, il m'a fallu faire un choix difficile au niveau des auteurs à traiter.

Face à l'immense éventail de la littérature de langue française, il m'a fallu d'abord réfléchir à l'époque qui serait la plus enrichissante dans le panorama des études sur le fragment, mais aussi dans celui de la littérature en langue française. Pour ce qui est des études sur le fragment, deux ouvrages surtout m'ont semblé importants : *Poétiques du fragment* de Pierre Garrigues (1995)¹ et *L'Écriture fragmentaire* de Françoise Susini-Anastopoulos (1997).² Ces deux ouvrages constituent, dans une certaine mesure, par les œuvres auxquelles ils se réfèrent, les balises des champs et des périodes littéraires de mon travail. Le premier tisse des considérations générales, s'attachant surtout à des auteurs qui ont développé leurs travaux essentiellement après la Seconde Guerre mondiale (tels que

¹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, coll. "Collection d'Esthétique", Paris, Klincksieck, 1995.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, P.U.F., 1997.

Cioran, Char, Barthes). D'autre part, le deuxième fait le lien avec des auteurs allemands, traçant un parcours de la «version aphoristique de la fragmentation textuelle».³ Ce dernier ouvrage se penche surtout sur des auteurs situés entre le XVIII^{ème} et le XX^{ème} siècles. Ainsi trois possibilités importantes de travail se sont révélées entre les espaces tracés à partir de ces deux ouvrages. Les objectifs de cette étude en sont largement redevables. Le premier de ces trois espaces ouverts concerne la littérature francophone non française ; le deuxième est lié à l'importance des changements opérés au niveau littéraire pendant la première moitié du XX^{ème} siècle; il restait pourtant encore à contempler l'écriture fragmentaire de langue française de cette période sans la restreindre à la «version aphoristique» pour pouvoir comprendre d'autres pratiques de fragmentation textuelle.

Dans ce cadre, les noms de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria deviennent des références incontournables : deux auteurs, deux pratiques d'écriture fragmentaire dans le monde francophone dont l'œuvre est de difficile classement selon les critères habituels de l'histoire littéraire. C'est à quoi certains critiques ont été attentifs, tels que Doris Jakubec ou Maryke de Courten (pour Charles-Albert Cingria) ou Marcel Mariën et Marc Quaghebeur (pour Paul Nougé). Leur travail suggère en effet des approches fructueuses dans plusieurs champs. Une comparaison entre l'œuvre de l'auteur suisse et celle du surréaliste belge m'a semblé intéressante tenant compte de leur apparente disparité.

Nougé refusait la tradition; Cingria l'aimait; Nougé proclamait les changements; Cingria évoquait avec nostalgie le Haut Moyen Âge; Nougé était surréaliste, Cingria était un vélocipédiste solitaire et n'aimait pas les surréalistes; Nougé était communiste, Cingria se trouvait de l'autre côté de la barricade. Ce sont des différences abyssales, il est sûr. Mais alors pourquoi les travailler tous les deux ? Pourquoi confronter leurs œuvres dans une même étude ?

Pour répondre à cette question je pourrais très bien avoir recours aux mots de Cingria, en y changeant un seul, à la façon de Nougé, et dire tout simplement : «Je les ai adoptées parce qu'elles sont belles, mais aussi beaucoup parce qu'elles sont drôles – il est très important que [la littérature] soit drôle».⁴

Tous deux partagent une même langue qui sert de pont entre deux pays aux cultures si variées; les deux ont créé des œuvres qui marquent l'univers de la littérature francophone ; tous deux sont des auteurs presque oubliés, voués à une situation

³ *Ibid.*, p.5.

⁴ Charles-Albert Cingria parle, lui, de «l'histoire» dans ce passage retiré de *La Reine Berthe* (OC, IX, [9]).

d'anonymat, marginale, dans l'histoire de la littérature, situation à laquelle ne sont pas étrangères leur action et leur volonté. L'œuvre de Cingria et de Nougé n'a commencé à retenir l'attention de la critique qu'à partir d'une période assez récente. Pourtant, ces auteurs ont construit des œuvres parmi les plus représentatives de leur siècle; ils sont deux personnages qui ont joué leur rôle dans une pièce que quelques-uns de leurs contemporains ont eu la chance d'apprécier. Pourtant le grand public leur demeurerait étranger. Ils ont donc produit chacun une œuvre qui marque deux jalons déterminants dans l'histoire de la littérature de la Belgique et de la Suisse francophones du XX^{ème} siècle. Ce sont ainsi deux auteurs qui doivent prendre la place qui leur est due dans le panorama de la littérature, en particulier de celle de langue française.

Presque contemporains (Cingria est plus âgé que Nougé d'une douzaine d'années), ils se sont forgé une esthétique littéraire très particulière, qui identifie et différencie leur écriture vis-à-vis des modèles français, leurs contemporains. Malgré l'existence de nombreuses études sur l'autonomie de la littérature belge et suisse d'expression française, il n'est pas redondant de revenir encore brièvement à cette question et de considérer que Cingria et Nougé ont joué un rôle fondamental dans l'affirmation du champ littéraire suisse et belge moderne.

De plus, dans des œuvres apparemment si dissemblables, voire opposées à certains égards, il est un aspect qui les lie toutes les deux : la pratique de l'écriture fragmentaire. C'est cet aspect qui a constitué l'objectif capital de cette étude que j'ai développée selon une méthodologie qui cherche à mettre en valeur la manière dont les deux auteurs conçoivent l'écriture ; une méthodologie qui, tout en partant des dissemblances, vise conduire à l'identification des ressemblances. Ces ressemblances peuvent alors, dans une autre étape, ouvrir des voies pour penser le fragment de façon plus conceptuelle. L'étude de leurs œuvres sous ce prisme se veut comme une porte ouverte à d'autres possibilités d'envisager le fragment, notamment chez des auteurs des générations suivantes.

La production de Cingria comme celle de Nougé se déploie sur plusieurs décennies. L'œuvre de ces deux auteurs étant encore, en partie inédite (surtout en ce qui concerne celle de l'auteur suisse),⁵ j'ai pris comme corpus de ce travail leur production située dans

⁵ Les manuscrits et les tapuscrits de Charles-Albert Cingria se trouvent pour la plupart au Centre de recherches sur les lettres romandes, d'autres appartenant à Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne et aux Archives Littéraires Suisses (Berne). Une équipe coordonnée par Maryke de Courten travaille actuellement sur ces documents.

la période de l'entre-deux guerres. Les titres *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* (Charles-Albert Cingria) et *La Conférence de Charleroi* (Paul Nougé) sont considérés par la critique comme étant parmi les plus importants. Les deux textes datent de la fin des années 1920. En effet, une partie significative de leur œuvre a été produite entre les années 1920 et 1930. Cela ne veut pourtant pas dire que d'autres textes, aussi très importants, n'aient pas été pris en considération dans mon étude, tout aussi attentivement, comme, par exemple, *Un Portrait d'après nature*, de Paul Nougé, où la fragmentation atteint un degré d'épuration, de précision et d'acuité très élevé à divers niveaux.

Cette étude se propose ainsi d'étudier la «poétique du fragment» chez les deux auteurs, choisis pour les raisons mentionnées un peu plus haut. Les deux termes qui guident cette étude – «poétique du fragment» – ont particulièrement retenu mon attention, précédant l'analyse du corpus fictionnel. Dans l'introduction à son ouvrage, *Poétiques du fragment*, Pierre Garrigues commence par mettre en évidence un premier paradoxe et il se demande :

N'y a-t-il pas un paradoxe à parler de poétique du fragment ?

Selon l'usage courant, ce terme suggère en effet le résultat d'un morcellement subi, que ce soit par un texte, une pierre ou quelque élément naturel. Or le mot de poétique implique l'idée de faire, de créer, de construire.

Quel peut donc être le sens d'une telle association de mots ? Comment créer ce qui, théoriquement, devrait être subi ? Et pour quelle raison ? Il y a un paradoxe plus grand encore à produire de la violence au nom de l'art, si l'on considère que, traditionnellement, l'art, la culture recherchent une harmonie, une unité où l'homme puisse se retrouver.

Le fragment suppose la violence [...].⁶

Au départ, le paradoxe est déjà présent, comme il le sera toujours, en fin de compte, lorsqu'il est question de fragment, surtout au XX^{ème} siècle. L'idée d'Œuvre comme un tout achevé, constituant une totalité à laquelle aspiraient les poétiques «réalistes», connaît une rupture déterminante à partir de l'irruption des poétiques qui privilégient le discontinu, dans le sillage métaphorique des «nombreux fragments» que constituaient les *petits*

⁶ Pierre Garrigues, *op. cit.*, [p.9].

poèmes en prose offerts par Baudelaire à Arsène Houssaye, où «chacun [pouvant] exister à part», pour «l'admirable commodité»,⁷ du poète et du lecteur.

Mon étude cherche à mettre en évidence, dans l'œuvre des deux auteurs choisis, le parcours d'un acte créateur qui vise à construire des fragments et non pas à aboutir à la totalité, achevée et complète d'une «Œuvre».⁸

Les questions théorisées par Pierre Garrigues, les problématiques et les paradoxes associés au fragment seront abordés dans la première partie de mon étude, «Le Fragment : problématiques non résolues», où l'on trouve non seulement une esquisse du panorama critique sur l'écriture fragmentaire, mais aussi les balises de la perspective adoptée.

Les œuvres choisies de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé seront analysées du point de vue des traits qui contribuent à caractériser leurs conceptions et leurs pratiques d'écriture dans la deuxième partie de ce travail, nommée génériquement «Les Œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé». Celle-ci se composera donc de deux moments, chacun consacré à l'un de ces écrivains. Outre le panorama critique sur les deux auteurs, important pour situer mon étude, les chapitres voués à leur contextualisation dans le panorama littéraire, précédant l'étude des caractéristiques de leurs œuvres, servent à ancrer leurs conceptions littéraires. En effet, le contexte historique, social et littéraire où les deux auteurs se situent est très particulier et il a effectivement marqué leurs œuvres, soit par communion, soit par refus. C'est de cette manière que leurs conceptions d'écriture, et par conséquent leurs pratiques, ne peuvent être envisagées que par une connaissance de certaines données importantes dans ce domaine. L'étude contextuelle aidera également le lecteur du présent travail à mieux comprendre les enjeux de l'œuvre qui sera analysée par la suite. Cette organisation permettra plus aisément de cerner la modernité des œuvres de Cingria et de Nougé, où les espaces de questionnement mènent souvent à des situations de rupture violente et subversive.

Dans la troisième et dernière partie, «Du fragment : des pratiques à la poétique», je reviens plus directement à la question du «fragment», je tente de dégager les axes sur lesquels ces deux auteurs ont construit leurs œuvres et je m'interroge sur les conceptions littéraires qui leur sont sous-jacentes. Ces considérations auront pour but de dégager des constantes pour l'édification d'une «poétique du fragment», instrument critique nécessaire

⁷ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (petits poèmes en prose)*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1975, p.275.

⁸ Sur la notion d'«Œuvre», cf. dans la première partie de cette étude, point 1.2. «Du fragment au tout».

à l'analyse d'auteurs de générations postérieures et qui nous permettra, par conséquent, de mieux comprendre l'évolution des champs littéraires francophones.

Transversalement à toutes les parties, l'on trouvera la présence du lecteur, fondamentale dans les œuvres de Nougé et de Cingria, mais sous-jacente aussi aux propos de mon étude, pour laquelle la question posée par Stanley Fish a été une ligne d'orientation : «what does that _____ do?»⁹

La lecture des œuvres de ces deux auteurs stimule la réflexion théorique à laquelle j'étais préalablement sensibilisée. En effet, l'œuvre de Nougé et de Cingria constitue pour moi un défi qui m'oblige à entrer dans ces labyrinthes et à y chercher des pistes au milieu des lignes, des entrecroisements, des carrefours, des voies qui s'ouvrent et qui soudain sont sans issue.

Enfin, il convient de souligner que le but de cette étude est moins de donner des réponses que de mettre en évidence des questions épineuses, mais pertinentes, parce que, comme l'affirme Michel Dentan,

pour la critique, la tâche n'est pas seulement (comme tout l'y engage) de remplir à tout prix le sens ou de "répondre assertivement à la question de l'œuvre", comme disait Barthes, mais de s'appliquer aussi, d'abord, à désigner où sont, pour elle, les incertitudes de sens, afin de maintenir toujours ouverte la question.¹⁰

Alors, il ne nous reste plus qu'à commencer ce périple à travers une lecture attentive des œuvres fragmentaires de Cingria et de Nougé, tout en laissant la voie ouverte à des questions qui inspireront des études futures de plus en plus pointues.

⁹ Stanley Fish, *Is there a Text in This Class?*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1980. p.66. L'espace vide peut être substitué, par exemple, par des mots comme «texte» ou «phrase».

¹⁰ Michel Dentan, *Le texte et son lecteur. Études sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*, coll."L'Aire critique", Genève, Éditions de l'Aire, 1983, p.11.

PREMIÈRE PARTIE

LE FRAGMENT: PROBLÉMATIQUES NON RÉSOLUES

Le sublime est attaché à une esthétique
du discontinu, de la rupture des formes,
de l'union des contraires, de l'obscurité.

Edmund Burke

PREMIÈRE PARTIE : LE FRAGMENT: PROBLÉMATIQUES NON RÉSOLUES

1. Une pléiade de notions

Pour l'étude de la poétique du fragment (ou, comme dit Pierre Garrigues, des *poétiques du fragment*), il faut tout d'abord revenir à la notion même de fragment. Et si revenir à l'étymologie pour ensuite passer à une analyse de l'évolution de la notion de fragment, pour arriver à des conclusions sur l'écriture fragmentaire, paraît un travail déjà fait et donc inutile, on peut appliquer au fragment ce que Jean-Baptiste Baronian écrit au sujet du fantastique:

Rien de plus banal sans doute que de commencer un inventaire de la littérature fantastique en posant d'emblée le problème de sa définition. Mais rien de plus nécessaire non plus puisque aussi bien en dépendent la mesure et le champ d'application de cet ouvrage. Donc: qu'est-ce que le fantastique?

A force d'être répétée, la question fait figure de lieu commun. Pourtant, si on la pose sans cesse, c'est naturellement parce que toutes les réponses données n'ont jamais paru satisfaisantes.¹

1.1. La complexité de la notion de *fragment*

Pour le mot «fragment», le dictionnaire Larousse propose comme synonymes des termes tels que «morceau, débris, éclat, fraction, lambeau» ou «extrait».² Si l'on revient à son étymologie, le mot fragment dérive du verbe latin *frango*, *frangere* qui signifie briser, casser, mettre en pièces, en miettes, en poudre, rompre, déchirer, dilacérer, anéantir.³ Les termes liés au fragment utilisés aujourd'hui découlent du sens étymologique et sont associés à un morceau, une partie détachée, cassée, perdue d'une unité totale. Les acceptions du mot fragment, en français (comme en portugais, espagnol, italien, anglais ou allemand) renvoient à la notion de totalité: le fragment est toujours une partie d'une totalité,

¹ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, coll. "Les Maîtres de l'Imaginaire", Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. [19].

² *Dictionnaire de la langue française - lexis*, Paris, Larousse, 1994.

³ Cf. *Dicionário de Latim/Português*, Porto, Porto Editora, 2001.

d'un Tout. Le fragment textuel,⁴ littéraire, va dans le même sens et est l'objet des mêmes interprétations: il s'agit d'un morceau de texte détaché de l'ensemble qui lui donne son sens global. Il y a donc, toujours associée au fragment, la notion de manque, d'incomplétude, d'inachèvement. C'est dans ce sens, et dans son rapport nécessaire à la totalité (qui peut être inexistante) qu'il faut se poser la question: «N'y a-t-il pas un paradoxe à parler de poétique du fragment?».⁵

Si la *poétique* repose sur la recherche d'une construction, le *fragment*, lui, renvoie à l'incomplet, l'inachevé, le brisé, le débris, voire la ruine.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de la poétique du fragment, et ayant déjà regardé de près l'origine du terme de «fragment», il reste à bien définir que lorsqu'il sera question du fragment tout au long de cette étude, il pourra s'agir de deux situations : la première, où ce terme renvoie à une acception très souvent utilisée comme partie restante d'un tout ; la plupart des fois, pourtant, le fragment renvoie à une acception plus large et plus complexe, analysée tout au long de cette étude, qui peut inclure la première. L'écriture fragmentaire inclut les divers types d'utilisation du fragment dans l'écriture, qu'il soit pris dans son sens le plus proche de la totalité ou indépendant. C'est en effet selon les contextes et d'après l'utilisation faite par chaque auteur qu'il faut comprendre de quelle façon cette écriture est actualisée. Par ailleurs, parler du fragment en tant que modalité d'écriture permet de ne pas l'identifier directement à un genre littéraire, mais plutôt à une pratique qui peut assumer différents contours, comme on aura l'occasion de le constater.

Parmi les problèmes soulevés par l'utilisation d'une notion, «fragment», ou de l'adjectif qui advient du mot, «fragmentaire», il y a surtout deux aspects à prendre en considération : le premier est directement lié aux causes de l'œuvre fragmentaire – hasard ou volonté ? – ; l'autre, certainement plus complexe, ce sont les diverses acceptions du fragment, faites par rapport à une totalité, plus ou moins présente dans l'œuvre des auteurs.

Entre le Tout et le Fragment, entre l'Unité et la Partie, il y a toujours des rapports et on ne peut pas parler de fragment sans penser à une totalité qui lui est (ou qui semble lui être) inhérente. Dans *Fragment und Totalität*, on trouve différentes réflexions sur ces relations dont, selon les coordinateurs du volume, on ne peut pas sortir: pour Lucien

⁴ Notion de Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*.

⁵ Pierre Garrigues, *op. cit.*, [p.9].

Dällenbach et Christian Hart Nibbrig, «das Fragment, ob es sich von der Totalität abstößt oder auf sie integrativ bezieht, ist von ihr unabhängig nicht zu denken».⁶

En effet, chaque fois que le problème du fragment se pose, il est indissociable de la question de son rapport à la totalité (et vice-versa). Un rapport qui implique toujours une charge significative de violence: le fragment se détache violemment du reste, il représente une violation de la totalité et de toutes les conceptions qui lui sont associées. À partir de cette observation, on ne peut que conclure que les rapports entre totalité et fragment sont en effet très complexes. L'ouvrage de Lucien Dällenbach et de Christian Nibbrig tente de donner des points de vue divers sur les possibilités d'envisager ces rapports difficiles, au sein desquels il n'est pas aisé de tracer des frontières.

1.2. Du fragment au tout

La totalité est en effet le spectre,⁷ le monstre qui hante l'écriture fragmentaire. Selon Françoise Susini-Anastopoulos, le fragment «s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité»: crise de l'œuvre, crise de la totalité (qui se présente comme monstrueuse) et crise des genres.⁸

Si le fragment est nécessairement dépendant d'un Tout, qu'il appartienne au passé ou qu'il fasse partie d'un avenir lointain, voire d'un avenir imaginaire improbable, impossible ou irréalisable, le fragment textuel ne peut être envisagé hors du spectre de la totalité que représente l'*Œuvre*.

En effet, la notion d'«œuvre» est fondamentale pour étudier la poétique du fragment. Il faut alors bien souligner deux utilisations du mot «œuvre», ou mieux, trois acceptions qui ne doivent pas être confondues. La première, la plus simple et immédiate, pour «désigner l'ensemble de la production d'un auteur» ; ainsi, l'œuvre de Charles-Albert

⁶ Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig, (éd.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, p.14 : «le fragment, qu'il s'éloigne de la totalité ou qu'il l'intègre, ne peut être pensé que par rapport à elle». Les traductions faites tout au long de cette étude sont de ma responsabilité, sauf quand il a une référence explicite à une traduction.

⁷ Roland Barthes utilise l'expression «le spectre de la Totalité» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Oeuvres complètes, 1974-1980*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.140).

⁸ Cf. Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p.2. Cf. aussi, et pour le fragment, l'article "Fragment" du même auteur dans Béatrice Didier, (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, pp.1239-1242; Jean-François Chassay, "Fragment", in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp.237-239.

Cingria, l'œuvre de Paul Nougé. Une deuxième acception renvoie à l'œuvre en tant qu'«un tout résultant d'une intentionnalité, ce vouloir de l'auteur s'accomplit dans le tout seulement, [...] chacune de ses parties en témoigne, mais de façon plus ou moins exactement ajustée aux propriétés du tout». Sous cette acception, les écrits d'un auteur sont «comme éléments d'un monument faisant un tout». Pour bien distinguer cette acception (que Nougé et Cingria n'ont jamais cherchée et que le premier a d'ailleurs ouvertement combattue), elle sera dans cette étude écrite avec une majuscule initiale. Enfin, la troisième acception, plutôt caractéristique du XX^{ème} siècle, sera utilisée lorsque «chaque texte n'est pas [considéré comme] une étape ou une pierre d'un œuvre à bâtir par l'auteur, mais la tentative de capter un fragment d'un discours». Cette dernière acception ne doit être prise en compte que lorsqu'il est directement question de fragment et d'œuvre fragmentaire par rapport aux deux auteurs étudiés.⁹

L'*Œuvre* s'oppose donc au fragment, dans le sens où elle est entendue comme une œuvre (dans ce cas, littéraire), bien construite, avec un début, un milieu et une fin bien organisés et accessibles au lecteur, à qui elle se présente comme un ensemble cohérent, bien structuré, achevé, complet.

D'après ces considérations, on pourrait penser que tout est simple et que les divisions et les catégorisations sont faciles à faire: tel texte est une *Œuvre* et/ou fait partie d'une *Œuvre* voulue et pensée en tant que telle par l'écrivain; tel autre texte est un fragment. Or, la distinction n'est justement pas aisée et chaque fois que l'on tente de la faire, de multiples questions surgissent.¹⁰ À ce niveau, on peut penser au livre d'Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore...*, et penser qu'en réalité, la tâche de catégorisation s'avère être plus compliquée qu'il n'aurait semblé à première vue.

En ce moment, il faut alors tenter de comprendre quel type de texte est inclus généralement dans la forme fragmentaire, quelles sont ses origines, etc. Dans ce panorama, le mot «fragment», au niveau littéraire, peut faire référence à différentes situations:

⁹ Ces notions et les extraits utilisés pour définir ces trois acceptions ont été retirés de l'entrée «Œuvre», écrite par Alain Viala (in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, pp.407-408).

¹⁰ Umberto Eco, dans son *L'Œuvre ouverte*, aborde de nombreuses questions intéressantes et pertinentes à ce sujet. Surtout dans le premier moment de cet ouvrage, le critique italien se penche sur l'exploration de l'ambiguïté dans l'œuvre littéraire, menée chez certains auteurs, comme Joyce, à l'extrême. Umberto Eco cherche ainsi à établir une «poétique de l'œuvre ouverte», en mettant en évidence la «chaîne de communication» qui se construit, essentielle pour rendre compte du projet, d'un objet et de ses effets (*L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965).

- a) L'ouvrage était, en principe, complet mais il n'en reste que quelques morceaux (e.g. les classiques comme *La Poétique* d'Aristote, ou les *Fragments* attribués à Héraclite);¹¹
- b) L'auteur avait l'intention d'écrire un texte achevé mais, à cause de conditions étrangères à sa volonté (telles que la mort), il n'a pas pu l'accomplir (e.g. *Lucien Leuwen* de Stendhal);
- c) L'auteur voulait construire un texte complet, il l'a conçu, toutefois il n'a pas réussi à réaliser complètement son projet (e.g. *Monsieur Teste* de Paul Valéry);
- d) L'auteur a choisi consciemment la forme fragmentaire, tout en voulant atteindre l'Absolu utopique (e.g. les premiers romantiques allemands, dont Friedrich Schlegel avec ses *Kritische Fragmente*);
- e) L'auteur a organisé son texte en morceaux détachés, mais l'ensemble va vers le même but et construit une œuvre complète, «totale» (qui peut être un roman, par exemple, comme l'ouvrage déjà mentionné d'Italo Calvino);¹²
- f) L'auteur a voulu construire ses textes fragmentairement, les voulant consciemment fragmentaires, sans songer nécessairement à atteindre une totalité, idée qui est d'ailleurs refusée, dans une certaine mesure, par quelques auteurs (e.g. *Précis de décomposition* d'Émile Cioran, *Roland Barthes* par Roland Barthes, *L'Écriture du désastre* de Maurice Blanchot).

¹¹ Pour ce qui est de l'œuvre d'Héraclite, la critique se divise surtout en deux branches: les uns défendent que ce qui existe est un ensemble de morceaux, restes d'un ouvrage disparu; d'autres croient qu'Héraclite est le fondateur d'une nouvelle forme d'écriture, construite consciemment. Qu'il soit d'une manière ou d'une autre, son influence sur maints auteurs est incontournable.

¹² La fragmentation et la discontinuité chez Calvino, comme chez d'autres auteurs, peuvent être comprises comme l'actualisation du sous-genre littéraire «hyper-roman». Claudia Marulo, à qui je remercie l'échange de points de vue sur l'œuvre d'Italo Calvino, a proposée une définition d'hyper-roman dans un texte qui reste encore inédit: «l'hyper-roman, qui peut enfin être défini comme un sous-genre du roman à la structure ouverte, voire en mouvement, et non-linéaire. Il est polyphonique, c'est-à-dire composé par plusieurs parties qui s'impliquent réciproquement mais qui sont néanmoins autonomes: sa structure est toujours morcelée en plusieurs chapitres, répartis par le paratexte et doués chacun d'une forte autonomie thématique (et parfois stylistique aussi). Dans chaque chapitre se développent des histoires différentes, qui sont cependant – partiellement – reliées par des procédés divers [...]. En outre, l'hyper-roman a un caractère antimimétique et autoréflexif; il empêche le déroulement d'une seule histoire qui soit unique et parfaitement cohérente. L'unité (de l'histoire principale et du livre même) est en relation continue avec la fragmentation (en diverses histoires et en nombreux chapitres). Chaque histoire peut être potentiellement continuée, même si le roman ne la termine pas. L'intervention du lecteur dans la construction de l'œuvre est fondamentale, et se manifeste dans la possibilité de choisir l'ordre de lecture des chapitres (plus ou moins marquée selon le cas).» Sa thèse, *Le roman-jouet: l'hyper-roman selon Cortázar, Perec, Calvino et Barnes* [traduction du titre faite par l'auteure], a été soutenue en 2006, à l'Università di Siena (Italie).

Ainsi, dans la première acception, le fragment désigne la partie qui reste d'une œuvre complète qui a été détruite (par l'action du temps, de la guerre, de la volonté de l'auteur, *etc.*). Dans le deuxième cas, il s'agit de morceaux, discontinus, qui n'ont pas connu d'accomplissement à cause de circonstances extérieures à la volonté de l'auteur (la mort, manque de temps ou abandon «provisoire» d'un projet en faveur d'un autre). Ces morceaux étaient destinés à être travaillés pour aboutir à une œuvre complète, mais sont demeurés dans un état fragmentaire. Ils constituent donc des parties d'une totalité esquissée (mentalement et même matériellement) qui n'a pas eu l'opportunité d'être effectivement accomplie.

La grande différence entre cette actualisation de la forme fragmentaire et celle qui lui succède réside surtout dans les raisons du non-aboutissement de l'œuvre totale telle qu'elle avait été rêvée ou planifiée: si l'une dérive des conditions extérieures à l'écrivain (et je considère que le choix d'un projet à la place d'un autre a souvent pour cause le manque de temps – la vie de l'écrivain est trop courte pour embrasser tous ses projets), les bribes laissées dans ce cas par l'auteur sont le fruit de ses drames, de ses questions et de ses difficultés intimes. Ainsi, on est devant des fragments d'une totalité jamais existante, mais rêvée. Il s'agit alors d'un éclat d'une totalité qui n'en a jamais été une.

Dans la quatrième acception du mot, le grand changement se fait par rapport non pas exactement à la totalité, qui existe utopiquement en tant qu'Absolu, mais par rapport à la conscience de l'écriture et de son processus. Dans ce cas, c'est la forme qui est mise en relief: le fragment est choisi parmi d'autres modalités d'écriture, et cela consciemment.¹³ Il s'agit du passage vers d'autres directions.

La cinquième acception du fragment textuel touche la forme fragmentaire consciente, mais avec un fil rouge, dévoilé souvent à la fin du texte. Ce sont des morceaux qui, une fois qu'on en a trouvé la clé, font sens et avec lesquels on peut construire un ensemble cohérent.

Ce parcours nous mène au dernier point, dans lequel sont compris les auteurs qui ont voulu et/ou prétendu abolir la totalité et de leurs œuvres, et de leurs pensées ; ou encore de refuser une lecture «totalisante» de leur œuvre, qui s'érige contre la tradition de lecture

¹³ Les romantiques d'Iéna sont inclus dans ce groupe. Il y a, dans la critique, une branche qui préfère et défend l'utilisation d'«aphorisme». C'est en connaissance de cause et pour des raisons explicitées plus loin dans cette partie et dans la dernière partie de cette étude, que je préfère, à la notion d'«aphorisme», celle de «fragment».

symbiotique entre l'homme et son oeuvre. Valéry est un des exemples les plus significatifs des auteurs qui, dans la pratique, n'ont fait, de par leur attitude, que se heurter à plus de difficultés et à des paradoxes insolubles. Les conflits de l'auteur de *Rhumbs* concernant l'écriture fragmentaire illustrent parfaitement les problèmes que d'autres auteurs (en particulier de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle) éprouveront à propos de la conception et de l'actualisation de la forme fragmentaire, reflet de leur philosophie d'écriture. Valéry n'accepte pas non plus l'identification de l'homme à son oeuvre. D'après cet auteur, l'oeuvre existe déjà avant de s'actualiser en écriture ; l'oeuvre est déjà pré-déterminée par une série de circonstances qui lui sont extérieures.¹⁴

Ce qui marque cette dernière conception de «fragment» est la volonté de continuer de faire de la modalité fragmentaire un choix conscient, et, d'autre part, le rapport paradoxal à une totalité (réelle, imaginée, rêvée ou utopique) sans laquelle on ne peut pas parler de fragments, de morceaux, de bouts de textes. Dans ces différentes conceptions de la forme fragmentaire, on peut voir une évolution qui aboutit à l'écriture fragmentaire telle qu'elle est pratiquée par des auteurs comme Barthes ou Blanchot: «ce que la relation fragmentaire met en jeu n'est plus vraiment de l'ordre de la synecdoque – ou de la métonymie – mais de la métaphore».¹⁵

On pourrait aller plus loin, et dire que ce qui est mis en jeu par la modalité fragmentaire est le paradoxe et le processus même de l'écriture. Mais pour le moment, le plus important est d'observer que les différents volets du fragment textuel ne font qu'embrouiller toute discussion et toute tentative de définition.

Après toutes ces considérations, que peut-on dire des multiples rapports entre fragment et totalité? Alain Montandon répond en quelque sorte à cette question, lorsqu'il écrit, pensant à Nietzsche et à Blanchot, que «[l]a fracture ne permet plus d'inférer la totalité. [...] Le fragment n'est pas fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir. Il est violence d'un dieu qui se manifeste».¹⁶ Outre le côté quelque peu mystique et religieux qu'il soulève (et qui trouve, dans une autre perspective, des échos chez Cingria), Montandon met en évidence un aspect fondamental du fragment tel qu'il est envisagé face à une totalité obligée dont il veut se libérer: l'autonomie.

¹⁴ Cf. Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, coll. "Écrivains", Paris, PUF, 1991.

¹⁵ Michel Gaillard, "Le fragment comme genre", in *Poétique*, n.°120, février 1999, p.392.

¹⁶ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p.96. Pierre Garrigues met souvent cet aspect en évidence, sans cependant le limiter en lui enlevant une partie de sa complexité, l'aspect métaphorique du fragment. D'ailleurs, il va plus loin et met en parallèle les deux possibilités.

Nietzsche exprime cette volonté lorsqu'il affirme: «il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité,... il faut émietter l'univers, perdre le respect du Tout». ¹⁷

Depuis l'Antiquité, mais d'une façon très accentuée depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle avec des auteurs comme Baudelaire ou Mallarmé, la fragmentation du sujet et de l'univers sont des problématiques importantes. Toutefois, la lutte contre le Tout et l'Unité est le reflet d'une crise profonde qui atteint, au XX^{ème} siècle surtout, la manière de percevoir l'univers, les autres, mais aussi (et on devrait peut-être dire surtout) la façon de se percevoir soi-même, un être vu maintenant comme un être multiple. Fernando Pessoa, par la multiplication des personnalités, mais également dans un seul ouvrage, lui aussi sous la forme fragmentaire, *O Livro do Desassossego*, exploite et défend, dans une large mesure, la multiplicité de l'individu, qui est en constant devenir et n'est jamais le même. D'un autre point de vue, et quelques années plus tard, Gilles Deleuze et Félix Guattari évoluent dans le même sens, tout en poussant pourtant beaucoup plus loin leurs réflexions. Pour eux, il ne s'agit pas seulement de la paire antagoniste de l'Un *versus* le Multiple, ils proposent, à travers l'image du rhizome, la formule *n-1*:

[L]e rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre, ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n+1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions [...] et dont l'Un est toujours soustrait ($n-1$). ¹⁸

Deleuze et Guattari introduisent une autre façon de regarder le monde et, en particulier, le livre. Ce n'est pas par hasard que leur théorie vient à jour dans un temps où les questions du Multiple et de la division du sujet, acceptant et se confrontant en même temps à sa fragmentation intérieure, sont à l'ordre du jour.

¹⁷ Cité par Alain Montandon, *op. cit.*, p.96.

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, coll."Critique", Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.31.

1.2.1. La vision rhizomatique

Deleuze et Guattari présentent trois façons d'organiser la pensée et ils prennent le livre comme un exemple. Le livre, et c'est le sujet littéraire qui nous intéresse ici plus particulièrement, peut exister en tant que «livre-racine», «système-radicelle» ou «rhizome».¹⁹ Dans le premier, il y a une unité centrale de laquelle dépendent tous les éléments:

le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine.²⁰

Un tel livre fonctionne par multiplications successives. Il est soutenu par un système de dualités, par un enchaînement de dichotomies qui repose sur les conceptions de totalité et d'unité. À cette image, on peut en confronter une autre, celle du système-radicelle, dont la mécanique est différente:

la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais sa réalité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible.²¹

Dans cette définition, on peut inclure certains types de fragment, comme ceux des auteurs qui songent à l'Absolu ou qui, fragment après fragment, c'est-à-dire tout au long de leur ouvrage, construisent un ensemble cohérent, ou qui vise la cohérence du point de vue du lecteur.

À cette perspective, on peut ajouter celle du rhizome, selon laquelle le livre n'a plus un centre ; l'idée de totalité ne lui est pas sous-jacente. Dans ce prisme, il n'est plus question d'unité ou de totalité, mais de multiplicité. Une multiplicité qui n'est pas la simple jonction de parties diverses pour construire un monstre tel Frankenstein, qui n'est pas non

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 11, 12 e 13.

²⁰ *Ibid.*, p.11.

²¹ *Ibid.*, p.12.

plus «une collection d'objets partiels, mais un bloc vivant, une connexion de tiges».²² La vision du rhizome ne refuse pas (peut-être parce qu'elle ne peut pas le faire!) les influences du système de l'Arbre, vieux de plusieurs siècles et fortement enraciné dans la pensée occidentale. Elle propose par contre une autre approche du monde et de soi-même.

Notons que le fragment vu à la lumière du rhizome (Deleuze et Guattari ne parlent pas directement du fragment, mais ils font référence à des écrivains de la *modernité* et mentionnent Kafka, Nietzsche ou Joyce, par exemple) semble refuser une des données auxquelles on ne peut pas échapper, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner: on ne peut penser le fragment que, plus ou moins inconsciemment, plus ou moins directement, dans son rapport à une totalité (existante, rêvée, impossible ou refusée). La théorie rhizomatique offre des possibilités intéressantes, pertinentes et significatives, mais elle a des limites qui obligent le critique à prendre une certaine distance. Le fragment en soi-même étant déjà très complexe, il est besoin de perspectives qui aident à mieux le comprendre dans toute son étendue, ses implications et ses paradoxes. C'est dans ce sens que même chez des auteurs qui semblent proposer des livres-rhizome ou des œuvres-rhizomes (tel Barthes), il faut être prudent, parce que l'on ne peut pas dire que la totalité n'existe pas (lui-même d'ailleurs y fait référence de temps en temps). De même pour Blanchot, avec son *écriture du désastre*, où il n'y a que des bribes, des ruines, de la destruction, mais là aussi, une totalité est préalable, vu que c'est cette totalité même qu'il combat et refuse.²³

En regardant «rhizomatiquement» une œuvre fragmentaire, on ne peut oublier que l'un des paradoxes fondamentaux du fragment réside précisément dans son rapport conflictuel à la totalité. Le rhizome comporte des paradoxes, il peut se révéler d'ailleurs un danger pour lui-même, il a des lignes de fuite²⁴ qui peuvent n'aboutir nulle part et l'anéantir – il a dans son origine et en germe tous les paradoxes, parmi lesquels il faut inclure celui de la totalité (ne fût-ce que comme un *spectre*).

²² *Ibid.*, p.233.

²³ Pour les conceptions du fragment et de l'écriture fragmentaire chez ces auteurs, cf. Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*.

²⁴ Selon les auteurs de *Mille plateaux*, dans le rhizome «il n'y a pas de points ou de positions [...], comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes» (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p.15). Ces lignes sont de trois sortes: 1) «ligne de segmentarité dure ou molaire»; 2) «ligne de segmentation souple ou moléculaire»; 3) «ligne de fuite» (*op. cit.*, pp. 239-242). Ces lignes s'entrecroisent, s'influencent et se délimitent mutuellement, ce qui rend difficile leur distinction: «elles se transforment, et peuvent même passer l'une dans l'autre. Rhizome.» (*op. cit.*, p.248). C'est dans ce sens que le rhizome est un «corps-sans-organes» (et non pas un organisme sans un corps), un «espace lisse» dans lequel les lignes cohabitent et sont constamment en processus de métamorphose.

1.3. Soutenir un danger constant

La ligne de fuite est celle qui va permettre d'ouvrir et de tracer de nouveaux chemins, qui va pointer vers de nouvelles directions, mais dans laquelle sont enfermés les plus grands dangers. Du point de vue du fragment textuel, cette ligne est bien présente et c'est elle qui incarne les paradoxes et qui contient les menaces, surtout envers le fragment lui-même. La forte présence de ce que Deleuze et Guattari appellent les lignes de fuite marque significativement le fragment, car ces dernières «dégagent elles-mêmes un étrange désespoir, comme une odeur de mort et d'immolation, comme un état de guerre dont on sort rompu: c'est qu'elles ont elles-mêmes leurs propres dangers».²⁵

Ce n'est pas par hasard que Pierre Garrigues ou Annie Le Brun parlent des dangers du fragment et de l'écriture fragmentaire. Pour Annie Le Brun, deux dangers surtout sont à souligner: «la gratuité verbale et [...] la constitution [du fragment] en genre littéraire».²⁶ D'autre part, en parlant des «pressentiments» probables de Montaigne, Pierre Garrigues indique d'autres dangers d'une forme brève:

Montaigne ne pense pas encore une écriture du fragment : sans doute pressent-il, avec subtilité, les dangers d'une écriture dont la brièveté est une menace, à la fois d'arrogance, comme la maxime ("qui suit un autre, il ne suit rien"), et de déperdition d'énergie à trop se multiplier et se systématiser.²⁷

Un des plus grands dangers du fragment du XX^{ème} siècle est en effet la multiplication excessive et insensée et, d'autre part, la tentation toujours existante de systématisation.

Le fragment cherche à puiser dans de nouveaux territoires, subvertit ce qui est de la norme, et cherche sans cesse de nouveaux chemins qui ne sont pas toujours sûrs. En ce sens, on peut considérer la recherche constante et inhérente du fragment comme un acte de déterritorialisation récurrente.

Or, systématiser ou se «constitue[r] en genre littéraire» serait revenir à nouveau dans l'établi, dans l'ordre; il s'agirait d'une reterritorialisation. L'écriture fragmentaire se

²⁵ *Ibid.*, p.280.

²⁶ Annie Le Brun (interviewée dans *Libération*, janvier 1989), cité par Pierre Garrigues, *op. cit.*, p.16.

²⁷ Pierre Garrigues, *op. cit.*, pp.77-78.

construit exactement à la frontière de ces dangers. Les chemins entamés par ce type d'écriture risquent d'être des voies sans issue qui annulent le fragment, voire l'acte d'écriture, représentant ainsi sa fin. La recherche dans des espaces inexplorés est un processus constant et continu qui se poursuit jusqu'à l'épuisement ou à la mort.

C'est ainsi au point où tous les dangers existent, où toutes les expériences (notamment du langage), tout questionnement de l'être et de la vie sont menés à l'extrême, que le fragment va naître; et ce n'est que dans cette perspective que l'on peut parler d'une poétique du fragment.

Le fragment, avec tous les paradoxes qui le constituent, est un processus continu et l'écrivain est le maître qui le dirige: il fait de son écriture fragmentaire une *expérience continue*. L'expression de Paul Nougé n'est pas utilisée ici par hasard. Le surréaliste belge, qui a profondément réfléchi sur le langage et l'action de l'individu (comme peindre ou écrire), est conscient des dangers. Mais, d'un autre côté, il est conscient aussi qu'une nouvelle forme de littérature (et d'action) ne peut se faire ni être valable que si elle se situe dans «cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre» (*RVB*, 20). Et ce n'est que dans cet espace de paradoxe, de «danger», à la lisière de l'anéantissement, ou plus précisément de l'auto-anéantissement, que l'écriture peut exister.

On peut dire pour Nougé, et dans une certaine mesure pour Cingria, que l'acte subversif du langage et le choix d'une modalité d'écriture fragmentaire viennent de la conscience du pouvoir du langage qui n'est pas toujours bénéfique pour le sujet. Alors, il vaut mieux jouer le tour à l'envers et «le tuer parce qu'il nous tue. Le mourir du langage – et non sa mort, inhumainement – est la vie d'un autre langage: "être semblable aux morts ou aux pierres", semblable seulement. Nous retrouvons là l'impératif formel du fragment: du relatif mimant l'impensable».²⁸

Sous-jacente au fragment il y a donc la subjectivité du sujet et, simultanément, les voies qu'il tente de défricher, qu'elles aboutissent à des résultats ou pas ; c'est le processus qui est au premier plan. Un processus qui se dirige vers «l'impensable», souvent jugé impossible, et toujours paradoxal, comme en témoigne l'acte de faire vivre l'écriture de son propre assassinat, de son «mourir»:

²⁸ *Ibid.*, p.74.

Faire vivre le mourir de l'écriture pour refuser la mort, le système, la réification. Seul le désespoir peut-être allègre. Seule l'expérience de la discontinuité peut réconcilier dans l'instant le temps et une forme d'éternité, le hasard et la maîtrise.

Telle est, pensons-nous, dans ses fondements les plus authentiques, la nécessité du fragment. Telle est donc la condition d'une poétique du fragment.²⁹

Le fragment apparaît ainsi comme une solution, comme l'opportunité ultime du salut de l'écriture; une écriture qui ne peut plus se faire sous les paramètres habituels, *i.e.* dogmatiques. C'est dans ce sens qu'une poétique du fragment ne peut être réalisée sans la mise en cause, par un acte de réflexion, de l'écriture elle-même, de ses formes, de ses enjeux. En même temps, une telle réflexion n'est possible que par le questionnement, voire le combat contre le langage. Toutefois, un des paradoxes les plus significatifs réside dans le fait que ce questionnement, cette réflexion ne peut se faire que par le langage même. Comme nous le verrons plus loin, les deux auteurs dont il est question dans cette étude, et Paul Nougé encore plus ouvertement que Charles-Albert Cingria, mettent en pratique et développent cet aspect de l'écriture fragmentaire; un aspect qui prendra d'autres directions chez les auteurs des générations suivantes (comme Barthes, Cioran ou Char).

1.4. Une panoplie de fragments (ou la confusion terminologique)

Toutefois, avant d'aller plus loin dans les considérations sur le fragment, une autre question doit être analysée: celle des différents termes utilisés comme équivalents du fragment. Autour de ce terme, il y a dans la critique des hésitations et des doutes. Si la discontinuité n'est pas difficile à percevoir (du côté de l'auteur comme de celui du lecteur), donner un nom à des textes avec certains traits caractéristiques s'avère être une tâche complexe. Il ne faut pas penser pourtant que cela se situe seulement du côté de la critique. En effet, ce problème se pose chez des auteurs qui ont explicitement parlé, écrit ou montré par un biais quelconque leurs difficultés à ce niveau.

L'une des trois difficultés de la définition du fragment soulignées par Françoise Susini-Anastopoulos est justement la «confusion terminologique».³⁰ En effet, dans une

²⁹ *Ibid.*, p.62.

première approche de cette modalité d'écriture, même lorsqu'elle est superficielle et un peu détachée, ce n'est pas sans étonnement que le critique et le lecteur en général trouvent une diversité terminologique à la fois très riche et très confuse. Il y a en effet un éventail de termes qui désignent ou semblent désigner des textes génériquement semblables, que l'on place fréquemment à l'enseigne d'une désignation plus globale: l'écriture fragmentaire.

Ainsi, on peut trouver les termes de fragment, maxime, aphorisme, réflexions, notes, sentences, pensées, notules, dans le domaine de la langue française; si l'on regarde du côté de la langue allemande, la diversité n'est pas moindre: Maximen, Reflexionen, Sentenzen, Fragmente, Bemerkung, Abstraktionen, Aphorismen, Bemerkung, Ideen, Gedanken.³¹ Si les deux langues choisies ici comme exemples (l'une parce qu'elle est celle des auteurs traités, l'autre parce qu'elle est une référence en matière de production littéraire, notamment d'écriture fragmentaire), il faut penser que ce phénomène ne se limite pas à ces deux univers linguistiques. De fait, «[i]n one and the same language these different terms are sometimes used as synonyms, sometimes in a mutually distinctive or even exclusive way or at least to stress different facets of meaning».³²

Ces trois différentes possibilités cernées par Franz Mautner s'observent souvent, ces rapports étant encore plus visibles dans les travaux critiques qui ont comme objet d'étude l'écriture fragmentaire. Si l'on prend les deux langues qui nous ont servi d'exemples, on peut remarquer deux tendances différentes: en allemand, on préfère souvent parler d'*aphorisme*; en français, on parle plus facilement de «fragment». Néanmoins, ni l'un ni l'autre ne sont consensuels... Par conséquent, au sein d'une même langue, les termes mentionnés plus haut fonctionnent tantôt comme des synonymes, tantôt comme des modalités distinctes, voire exclusives, tel que le décrit Franz Mautner.

³⁰ Les autres deux étant la «disparité des modes de fragmentation» et l'oscillation idéologique «entre le dénigrement et l'apologie» (Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, p.9; Françoise Susini-Anastopoulos, "Fragment", p.1240). Quant à la première difficulté, dans son article sur le fragment, l'auteure propose une typologie différente des modes de fragmentation. D'après cette théoricienne, ceux-ci se divisent en cinq catégories: les fragmentations involontaires ou "nécessaires"; les fragmentations volontaires et "libres"; les fragmentations provisoires et préalables à l'œuvre; les fragmentations simples et les fragmentations complexes; et les fragmentations en abyme (par exemple, des séquences dans des proses longues), "Fragment", pp.1239-1240.

³¹ Le choix de ces termes est basé sur les considérations de Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, pp.12-13.

³² Franz H. Mautner, "Maxim(e)s, Sentences, Fragmente, Aphorismen", in François Jost, (éd.), *Termes et notions littéraires: imitation, influence, originalité*, t.II, Actes du IV^{ème} Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Fribourg, 1964), Paris – The Hague, Mouton & Co., 1966, p.812: «dans une et seule langue ces différents termes sont parfois utilisés comme des synonymes, d'autres fois ils sont utilisés d'une façon mutuellement distinctive, voire exclusive, ou tout au moins pour accentuer différentes facettes de signification».

Alain Montandon, par exemple, différencie fragment et aphorisme: pour lui, ce dernier est clos, rigide; il est, comme la sentence ou le *haïku*, une «miniature d'une totalité».³³ Werner Helmich, lui, préfère l'inverse. Dans son ouvrage *Der moderne französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion*,³⁴ il fait le point sur les différences entre les termes français et allemands, se concentrant surtout sur les œuvres et les choix des auteurs eux-mêmes. Ce critique, dans la lignée des travaux développés par Harald Fricke,³⁵ choisit la notion d'«Aphorismus».

Philippe Moret, en langue française, opte lui aussi pour cette notion, un peu à l'image de Harald Fricke, Werner Helmich, Monique Nemer ou Pierre Missac.³⁶ Philippe Moret d'ailleurs en vient même à refuser et à exclure le mot «fragment» de toute véritable intention critique, considérant le fragment comme un synonyme exact de l'exigence fragmentaire de Blanchot (auquel il ne peut pas être réduit). Il explique son choix pour la catégorie d'aphorisme:

Mais si nous tenons au terme et à la valeur de vérité qu'il recouvre, dans le prolongement de la tradition morale et sentencieuse, c'est également pour nous démarquer d'un courant critique qui, autour de Barthes, Derrida, Deleuze, mais surtout de Blanchot, a milité très activement pour la promotion de la catégorie du fragment, censée emblématiser une certaine modernité littéraire caractérisée par ce que Blanchot appelle le «désœuvrement» ou l'«absence de l'œuvre». [...] Nous n'allons certes pas nous battre contre un mot, mais contre la ou les notions qu'il recouvre, si celles-ci font illusion ou suscitent la confusion. Les écrivains ne se privent pas de recourir au terme pour qualifier leur propre pratique, de Vauvenarques à Cioran, Perros ou Jourdan, en passant par Joubert, Lichtenberg, Valéry, etc. De là à en faire une catégorie générique englobante, censée rassembler la modernité littéraire sous la forme d'une «exigence fragmentaire» (Blanchot), il y a un grand pas que, pour notre part, nous n'acceptons pas de faire.

[...]

³³ Alain Montandon, *op. cit.*, p.89.

³⁴ Werner Helmich, *Der moderne französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion*, coll."Mimesis", Tübingen, Niemeyer, 1991.

³⁵ Cf. en particulier *Aphorismus*, Stuttgart, Sammlung Metzler, 1984; mais aussi Harald Fricke & Ralph Müller, "Die Pointe im Aphorismus", in Ulrich Joost & Alexander Neumann (Hg.), *Lichtenberg-Jahrbuch*, Saarbrücken, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 2001, pp.73-83.

³⁶ Cf. Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, p.201.

Pour le dire de façon quelque peu abrupte, la notion de fragmentaire ne nous paraît pas une catégorie d'analyse pertinente, particulièrement en ce qui concerne la question des genres littéraires, car elle «déconstruit» les conditions de possibilité même de cette question.³⁷

Ces deux citations méritent quelques commentaires. D'un côté, la perspective assumée par Moret et le choix du terme d'aphorisme semblent être plutôt dictés par un besoin essentiel de catégorisation: selon lui, l'aphorisme sert à se constituer en genre; en revanche, pour ce qui est du fragment, cela devient une tâche presque impossible en raison des implications qu'il impose. Dès lors, la question qu'il faut se poser est celle de la priorité: choisir un nom par clarté critique, parce qu'il permet plus facilement d'étudier certains textes dans le cadre d'un genre; ou tenter de percevoir comment ces textes fonctionnent, quels sont les paradoxes qui les constituent, et choisir, pour la liberté et le réseau fécond de significations qu'il comprend et pour les questions importantes et actuelles qu'il pose, le mot «fragment» (avec tous les risques qui lui sont inhérents)? Tel est la position adoptée par Pierre Garrigues:

Certes on emploie *Pensées* pour Pascal, *Maximes* pour La Rochefoucauld, terme refusé pour lui-même par La Bruyère, mais nous éviterons de théoriser ces différences: elles signalent des «timbres», des tonalités qui, pour être divergents, se rejoignent sur un point: dire beaucoup en peu de mots, tout en évitant l'obscurité excessive.³⁸

Françoise Susini-Anastopoulos préfère le terme d'aphorisme sans toutefois refuser catégoriquement celui de fragment. Cette théoricienne croit que l'aphorisme, ou plus spécifiquement, l'écriture aphoristique est représentative de l'écriture fragmentaire. Très prudente, l'auteure de *L'Écriture fragmentaire* donne corps au cours de son ouvrage à une forme de similitude entre l'une et l'autre écriture. Elles seraient ainsi des expressions synonymiques; toutefois, Françoise Susini-Anastopoulos ne le dit jamais clairement.³⁹

Le terme de «fragment» ne se confond pas avec l'«exigence fragmentaire» de Blanchot, mais il vient révéler un état d'esprit très particulier qui caractérise surtout les auteurs du XX^{ème} siècle, avec les préoccupations et les humeurs qu'ils partagent avec leurs contemporains. Quant au choix du mot, on pourrait toujours suivre la piste indiquée par

³⁷ *Ibid.*, pp.201, 206.

³⁸ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.78.

³⁹ Dans son article "Fragment", Françoise Susini-Anastopoulos parle du fragment en tant que «genre réflexif et convivial» (art. cit., p.1242).

Franz Mautner: «[l]et us remain semantically innocent and therefore unprejudiced and adopt *Rhumbs* for all languages». ⁴⁰

Ce titre original de Valéry, *Rhumbs*, ⁴¹ vient, dans une certaine mesure, répondre à la question de la difficulté terminologique. D'un autre côté, et contrairement à ce que propose Franz Mautner, il n'apporte pas la solution tant désirée par les auteurs, les critiques et les lecteurs.

Le besoin ressenti par Valéry d'expliquer son titre découle d'une réflexion et d'un problème que ses textes lui ont posé: un problème de titre, auquel sont confrontés maints écrivains. Et chacun suivra son chemin, mais il ne faut pas penser qu'il est toujours bien défini et sans contradictions:

les écrivains eux-mêmes ne s'entendent pas sur les mots: ainsi l'aphorisme est tantôt récusé comme tentation de théorème, de totalité, tantôt assimilé au fragment, et cela par un même auteur: Barthes, Blanchot... ⁴²

Un vaste éventail de termes et d'expressions résulte des choix opérés pour un titre (comme nous l'avons déjà vu), qu'ils soient faits par l'auteur ou par un éditeur qui rassemble des textes. Ces termes et expressions prétendent, dans une certaine mesure, caractériser des ouvrages dont la modalité est fragmentaire, ce qui s'avère alors être un problème. Cette difficulté n'existe pas sans qu'elle révèle la conscience de la valeur taxinomique attachée à certains termes. Les auteurs sont conscients que depuis le titre va naître et se former, chez le lecteur, une certaine idée par rapport au texte qu'il lit. C'est aussi pour cette raison que certains auteurs cherchent des termes poétiques, métaphoriques, auxquels ne sont pas associées des catégories génériques ou des caractéristiques spécifiques (tels *Rhumbs*, de Valéry, ou *La Parole en archipel*, de René Char).

⁴⁰ Franz H. Mautner, art. cit., p.819. Traduction : «demeurons sémantiquement innocents, et donc sans préjugés, et adoptons *Rhumbs* pour toutes les langues».

⁴¹ «Le *Rhumb* est une direction définie par l'angle que fait dans le plan de l'horizon une droite quelconque avec la trace du méridien sur ce plan. [...] Les remarques et les jugements qui composent ce livre me furent autant d'écarts d'une certaine direction privilégiée de mon esprit: d'où *Rhumbs*.», Paul Valéry, *Rhumbs*, in *Œuvres*, t.II, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, NRF, 1960, p.597.

⁴² Pierre Garrigues, *op. cit.*, p.17.

2. Le fragment: un genre?

La décision de choisir un terme plutôt qu'un autre peut en effet être délicate, en particulier dans le domaine de la critique. Et si l'on revient aux propos de Philippe Moret cités plus haut, on remarque que son souci principal est de chercher un terme qui lui permette d'éviter des questions épineuses, comme l'est celle de la remise en cause de la notion de genre.

Selon lui, le fragment détruit les possibilités même de l'existence d'un genre et, plus encore, celle de traiter le fragment comme un genre. Dans son article sur le fragment, Michel Gaillard débat exactement de cette question et se demande si le fragment est un genre.⁴³ Tout au long de son étude, on trouve effectivement des assertions qui parlent du fragment en tant qu'une catégorie ou un genre, mais à un moment donné, l'auteur conclut:

On n'a pas trouvé de définition du fragment pour avoir réussi à rassembler dans la même catégorie quelques textes fragmentaires. Le fragment montre qu'il est vain de vouloir définir les genres de façon monolithique, puisque son unité se situe, telle est son originalité, du côté de la lecture. Le fragment est ce qui donne au lecteur l'illusion d'un texte jamais clos, qui peut à volonté se défaire de toute tradition et s'agréger à toute nouvelle promesse de sens qu'on pourra lui trouver, en fonction de ses préoccupations du moment.⁴⁴

Et si en fin de compte, Michel Gaillard continue à parler de genre lorsqu'il se réfère au fragment, il le fait en utilisant des italiques, ce qui est fort significatif: on ne peut pas parler du fragment en tant que genre comme on parle du roman, du conte, de l'épopée, *etc.* Souvenons-nous de ce qu'en disaient Annie Le Brun et Pierre Garrigues sur les dangers de la systématisation, de la catégorisation, cités quelques pages plus haut.

S'interroger sur le fragment en tant que genre peut en effet paraître une question épuisée, mais tout n'a pas été dit et les conclusions continuent de manquer. Ce n'est que depuis quelques années que des études sur le fragment ont été faites de façon plus systématique et plus élargie.⁴⁵ Ce qu'il faut penser, pour le moment au seul titre

⁴³ Michel Gaillard, "Le Fragment comme genre", pp.387-402.

⁴⁴ *Ibid.*, p.401.

⁴⁵ Parmi d'autres études qui reprennent plusieurs perspectives, voir notamment Lucia Omacini et Laura Este Bellini, (ed.), *Théorie et pratiques du fragment*, (Actes du Colloque International de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese), Genève, Slatkine, 2004; Ricard Ripoll (coord.), *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, coll."Études", Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002;

d'hypothèse, c'est que le fragment pousse lui-même à poser des questions génériques; le fait de remettre en cause et de poser des questions, notamment par rapport aux frontières et aux limites des genres que la critique et les auteurs ont établies, peut lui être inhérent et, donc, irrésoluble. L'objectif ultime du fragment exige l'association d'une infinité de perspectives qui sont le résultat direct et nécessaire des multiples paradoxes qui le caractérisent.

D'après certains critiques, le fragment est apparu comme genre au sein du groupe d'Iéna. Arlette Camion va même jusqu'à fixer le moment précis de la naissance de ce genre de la modernité:

Man darf sogar behaupten, daß die Literaturgattung des fragments erst 1797 entsteht, als Friedrich Schlegel eine Sammlung von 127 Gedanken und Einfällen mit dem Titel *Kritische Fragmente* veröffentlicht.⁴⁶

Mais, contrairement à cette certitude, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy rappellent que l'une des conditions pour aborder le genre du fragment «revient à rappeler que le genre du fragment n'est pas une invention d'Iéna»;⁴⁷ il serait plutôt le résultat de tout un travail qui le précède (et dans ce sens on peut penser à la *tradition*, c'est-à-dire à tout le parcours analysé par Philippe Moret).

D'autre part, Arlette Camion fait preuve de la même certitude en ce qui concerne la question générique du fragment. Dans un certain sens, elle suit la ligne de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy qui parlent, non sans hésitations, d'un nouveau *genre*. Les auteurs de *L'Absolu littéraire* affirment l'existence d'un genre et ils en discutent («Le fragment est bien le genre romantique par excellence»); mais ils utilisent aussi le mot genre entre guillemets («le "genre" fragmentaire»). Ce n'est donc pas par hasard que, dans certaines phrases, on dénote le doute, l'incertitude, à moins qu'il ne s'agisse de

Camelia Elias, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, coll. "Publications Universitaires Européennes", Bern, Peter Lang, 2004.

⁴⁶ Arlette Camion, "Sinn oder Sinnlosigkeit des Fragments", in Arlette Camion, [et al.], *Über das Fragment - Du fragment*, Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999, p.16. Traduction : «On peut même affirmer que le genre littéraire du fragment est né seulement en 1797, lorsque Friedrich Schlegel publie un recueil de 127 pensées et idées sous le titre de *Fragments critiques*.»

⁴⁷ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, coll. "Poétique", Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.58.

questionnement («un genre ou une forme précis»)⁴⁸ En utilisant le titre de l'ouvrage de référence du romantisme allemand sur lequel elle s'appuie, Arlette Camion déclare que l'expression «l'absolu littéraire» est

die adäquate literarische Antwort auf die Krise, mit der die Generation nach Kant konfrontiert wird. Und das Fragment ist die Gattung, die diese verabsolutisierte Literatur möglich macht. Das bedarf natürlich einer Erklärung: die Literatur erhält plötzlich als schöpferischer Akt eine Funktion, die sie vorher mit Sicherheit nicht besaß. Als Produktion von Sinn zum einen und als Kritik andererseits.⁴⁹

Le fragment constituerait donc le genre qui permettrait d'atteindre une littérature de l'absolu sur ces deux versants: celui de production de sens et celui de critique. Mais qu'il s'agisse d'un genre ou non, il est difficile de trouver des définitions, même chez les romantiques d'Iéna, qui ont tellement plaidé pour cette modalité:

Null part pourtant aucun des Romantiques n'a donné du fragment une définition qui permettrait, sans plus attendre, de donner un contenu à ce cadre. C'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment.⁵⁰

Ainsi, l'étude de l'écriture fragmentaire ne peut pas partir de définitions données, moins encore d'un consensus; il faut dès lors plonger dans les textes pour tenter de saisir la (les) conception(s) qui leur est (sont) sous-jacente(s), et les enjeux à la fois des conceptions et des pratiques d'écriture.

Par rapport au genre du fragment, il est intéressant de remarquer que Pascal Quignard le situe (et donc il le considère un genre en soi) chez La Bruyère:

Il reste que la querelle du livre fragmentaire, et l'irritation suscitée par ce genre, doivent être datées de 1688 et remonter à La Bruyère, au moins par leur caractère systématique et par la réflexion, la préméditation qui y a présidé.⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, pp.58, 61 e 64 respectivement.

⁴⁹ Arlette Camion, art. cit., p.16. Traduction: «la réponse littéraire adéquate à la crise à laquelle la génération postérieure à Kant a été confrontée. Et le fragment est le genre qui rend possible cette littérature absolue. Il est évident qu'il est besoin d'une explication : la littérature acquiert soudain une fonction, qu'elle n'avait sûrement pas auparavant, en tant qu'acte créateur – d'une part comme production de sens, de l'autre comme critique.»

⁵⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.61.

⁵¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1986, p.19.

Ce n'est pas le moment de discuter si l'on peut considérer La Bruyère⁵² comme le père du «genre» du fragment, mais il est important de noter qu'une tendance à parler du fragment en tant que genre existe depuis longtemps, et par rapport à des écrivains fort différents, dans des époques et des pays divers. Toutefois, comme nous l'avons déjà relevé, on note chez les auteurs comme chez les critiques une hésitation (qui se reflète aussi au niveau des expressions et des termes utilisés), hésitation qui ne permet souvent pas l'existence reconnue du genre du fragment par la majorité de la masse critique. Une des raisons de cette hésitation, peut-être celle qui mène effectivement à la confusion liée au fragment, est à mettre en rapport avec le caractère paradoxal de la modalité fragmentaire, comme nous avons déjà pu le voir tout au long de cette partie.

3. Paradoxes

Le caractère paradoxal du fragment semble être le seul aspect qui recueille un consensus, et il est en effet son trait le plus caractéristique. Toutefois, avant d'aller plus loin et de tout simplement partir du principe que tout est dit lorsqu'on définit le fragment comme paradoxal, il est prudent de tenter de comprendre quel est le sens de l'utilisation du mot, et surtout de percevoir quelles sont les conséquences qui découlent de cette caractéristique.

Le paradoxe, comme le dit Gilles Deleuze, «s'oppose à la "doxa"». Mais Deleuze va encore plus loin et indique les deux aspects qui composent la «"doxa"»: bon sens et sens commun⁵³. Le paradoxe vient ainsi imposer une logique illogique, qui va contre tout ce à quoi l'on s'attend habituellement. On peut alors considérer que «[l]e paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes»⁵⁴. Le paradoxe a au départ une fonction de destruction, le plus important étant la remise en cause, le questionnement exigé par un

⁵² Selon Pascal Quignard, La Bruyère «fut le premier à revendiquer le morcellement et l'absence de plan dans ce qu'il avait écrit» (Pascal Quignard, *op. cit.*, p.19). Il faut cependant ajouter que tout au long de son ouvrage, le critique souligne à plusieurs reprises les précautions et les stratégies qui ont entouré la publication des *Caractères*, ce qui signifie que cette revendication n'est pas si incisive qu'il pourrait le paraître à première vue...

⁵³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. "Critique", Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p.93.

⁵⁴ *Ibid.*, p.12.

nouvel état qui se situe dans un domaine de l'entre-deux, voire dans un domaine charnière, où tout est possible et rien n'est sûr. Cela parce que «la puissance du paradoxe ne consiste pas du tout à suivre l'autre direction, mais à montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois».⁵⁵

Au départ, et en ce qui concerne plus spécifiquement le fragment, le paradoxe consiste dans la direction indécidable, c'est-à-dire que le fragment est d'une nature qui prend deux directions (au sens logique) à la fois. Si l'on tient compte des fronts divers du fragment, il faut multiplier les paradoxes ; par conséquent, multiplier les paradoxes, c'est aussi multiplier les directions à prendre. D'où la grande complexité de l'univers du fragment, mais aussi sa force :

La force des paradoxes réside en ceci, qu'ils ne sont pas contradictoires, mais nous font assister à la genèse de la contradiction. Le principe de contradiction s'applique au réel et au possible, mais non pas à l'impossible dont il dérive, c'est-à-dire aux paradoxes ou plutôt à ce que représentent les paradoxes.⁵⁶

Donc, plutôt que de parler de contradiction (ce qui peut être effectivement le cas dans un fragment spécifique), il faut avant tout parler et analyser le paradoxe qui est inhérent à la modalité fragmentaire. Cette analyse aboutit souvent, d'une manière qui peut être fâcheuse, à des contradictions permanentes dans le discours sur le fragment, comme c'est souvent le cas pour Pierre Garrigues, qui, à un moment donné, s'exclame : «En ce sens, et c'est l'intuition de Blanchot, le fragment est et n'est pas fragment, rien n'est fragment, tout est fragment. Nous voilà revenus au début!». ⁵⁷

Or, ces moments reviennent plusieurs fois dans l'étude de Garrigues, mais ils semblent ne pas l'inquiéter, pour la simple raison que le fragment, étant de nature paradoxale, impose ses possibilités diverses que l'on est contraint d'admettre et d'accepter, avec tout ce que cela implique. Ce n'est donc pas par hasard si, depuis l'introduction à son ouvrage *Poétiques du fragment*, l'auteur insiste sur le paradoxe. Le cours logique de l'analyse nous mène au cœur du fragment, mais aussi à des conclusions qui ne sont pas permises par la *doxa*. Cette introduction marque le ton adopté par l'auteur et son positionnement vis-à-vis du travail qu'il réalise et du fragment lui-même :

⁵⁵ *Ibid.*, p.94.

⁵⁶ *Ibid.*, p.92.

⁵⁷ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.47.

Le phénomène du fragment soulève donc toute une série d'interrogations, aussi bien littéraires que théoriques. Son caractère résolument paradoxal lui confère la possibilité d'échapper à la systématisation, et, d'une certaine façon à la sécheresse qui menace un «objet» d'étude ou de pensée.⁵⁸

Mais si, comme le dit Pierre Garrigues, on ne peut pas être toujours au sein du paradoxe ni tout simplement l'évoquer comme justification de certains effets, le fait est que, avec le fragment, on est nécessairement toujours au sein du paradoxe – on ne peut pas lui échapper. Cela ne veut évidemment pas dire qu'il suffit d'évoquer frivolement cet aspect pour que tout soit dit et dévoilé sur la mécanique qui fait la poétique du fragment: il faut y plonger pour tenter de comprendre comment le fragment fonctionne, quelles sont les sources de son caractère paradoxal, etc. Cela tout en ayant conscience que «[l]e problème du fragment ne peut en effet être enfermé dans un cadre théorique rigide».⁵⁹ Quelques considérations de Philippe Moret vont exactement dans le sens de donner à des textes fragmentaires un cadre bien établi où ils puissent être parfaitement rangés. Mais malgré cette position, l'auteur de *Tradition de l'aphorisme* est fort conscient du pouvoir et des conséquences du paradoxe:

Le paradoxe idéologique qui était le propre de la maxime selon La Rochefoucauld rencontre une forme de radicalisation à l'époque moderne et contemporaine pour devenir un paradoxe-limite - qui relève du langage en tant que tel, et non plus seulement de l'idéologie ambiante.⁶⁰

Que le paradoxe soit idéologique ou radical, Philippe Moret voit aussi le fragment (ou l'aphorisme) dans cette perspective. D'ailleurs, l'expression «paradoxe-limite» est sans doute une expression qui condense et contient les implications de la modalité fragmentaire en particulier telle qu'elle a été mise à l'œuvre au XX^{ème} siècle. Il faut souligner que le surplus de ce paradoxe-limite par rapport au paradoxe idéologique ou au paradoxe tout court est qu'il intègre et implique le rôle essentiel du langage. Deleuze va lui aussi dans ce sens quand il dit, toujours par rapport au paradoxe, que «[c]'est [...] là que s'opère la

⁵⁸ *Ibid.*, p.[9].

⁵⁹ *Ibid.*, p.16.

⁶⁰ Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, p.193.

donation de sens, dans cette région qui précède tout bon sens et sens commun. Là le langage atteint à sa plus haute puissance avec la passion du paradoxe». ⁶¹

Les sentiments contradictoires des romantiques allemands, ceux de Joubert, de Valéry, de Barthes ou de Blanchot, vont être dits de façon différente, certes, mais sur un même fond: en modalité fragmentaire et donc paradoxale. Le paradoxe, avec la puissance qui lui vient du langage même, n'est donc pas exclusif des auteurs de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais il est le résultat d'un travail qui se fait sur la langue et le langage. L'on touche ici à un des points les plus importants pour comprendre l'univers suisse et l'univers belge (de langue française) des auteurs abordés dans la présente étude. Maints auteurs de ces deux champs littéraires réfléchissent sur la langue et le pouvoir du langage, vu qu'ils se trouvent dans une position marginale par rapport au champ littéraire français. Le fragment, lieu d'écriture, permet, par son caractère paradoxal, de rassembler dans un même espace des questions, des soucis et des réflexions qui sont par nature insolubles dans leur essence et dans leur résultat. C'est pour cette raison que Paul Gorceix, en parlant de l'œuvre de Maurice Maeterlinck, affirme que:

Le fragment, il le conçoit comme essai inachevé, véhicule de recherche, moyen d'élargir une connaissance qu'il sait inaccessible dans sa totalité. Là encore, il inaugure une écriture du tâtonnement et de l'incertitude, de la dissonance et de la rupture, une écriture conforme à la situation historique, spirituelle et intellectuelle de l'esprit moderne qui se révèle comme l'assemblage, la cohabitation d'éléments composites et fragmentaires. Et c'est là le paradoxe même si lui, Maeterlinck, persévère à croire à l'utopie de la Totalité. ⁶²

Le fragment, reflet d'un sujet multiple, d'un monde où tout est multiplicité, peut être le moyen, consciemment insuffisant et utopique, d'atteindre un état supérieur de connaissance, qu'elle soit transcendantale ou non (comme c'est respectivement le cas de Charles-Albert Cingria ou de Paul Nougé). Sous le fragment et le paradoxe qui le caractérise, il y a surtout une conscience de la pratique de cette modalité d'écriture:

Paradoxe fondamental, dont le fragment [...] semble un lieu privilégié, un espace où gravitent les forces qui constituent «l'expérience d'une unité en devenir» constitutive de la

⁶¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.97.

⁶² Paul Gorceix, "Maurice Maeterlinck et la forme fragmentaire", in Marc Quaghebeur (coord.), *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2000, coll."Archives du Futur", Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2002, p.464.

poésie. Unité, fragmentation, les Romantiques allemands avaient fait de cette dualité la base d'une théorie du fragment que nous serons amenés à considérer dans toute sa richesse, mais dont nous pouvons énoncer un point capital: si la fragmentation est une fatalité, **le fragment est un choix**: esthétique, moral, philosophique.⁶³

Dans toute son étendue donc, y compris son côté paradoxal, le fragment n'est pas, la plupart des fois, et surtout en ce qui concerne les auteurs du XX^{ème} siècle, un hasard, ou le résultat d'un moment d'inspiration qui n'est pas pensé. Il est au contraire un choix réfléchi, conscient, qui a derrière lui toute une structure de pensée, une logique et des raisons qui peuvent, du moins dans une certaine mesure, expliquer son adoption. Si Garrigues parle de «poétiques» du fragment, c'est bien par les différences structurales qu'il a pu rencontrer dans les œuvres de plusieurs écrivains : «[p]ourquoi parler alors de "poétiques du fragment"? Autant d'écrivains, autant de poétiques... et encore le terme de poétique risque-t-il d'induire une abstraction stérile».⁶⁴

C'est en étant conscient de ce risque qu'il faut tenter de percevoir alors quel est (ou quels sont) les aspects à prendre en considération lors d'une étude sur le fragment, et tout particulièrement, sur la poétique du fragment.

4. Pour une conception de fragment

Outre les grandes questions que nous avons déjà abordées, comme le rapport à la totalité, la confusion terminologique ou la constitution d'un genre, on réunit autour du fragment d'autres traits qui sont fondamentaux pour comprendre quelles sont les expressions de cette modalité d'écriture.

Le paradoxe qui lui est inhérent dicte certes un grand nombre des problématiques éveillées par l'écriture fragmentaire et il constitue le trait le plus fort de définition du fragment en tant que tel.

À tous ces aspects débattus jusqu'à présent, il faut ajouter encore d'autres considérations qui serviront sans doute à mieux situer cette problématique. En outre, elles

⁶³ Pierre Garrigues, *op. cit.*, p.27. C'est moi qui souligne.

⁶⁴ *Ibid.*, p.54.

pourront s'avérer être de véritables lignes directrices dans l'analyse de la modalité fragmentaire chez Charles-Albert Cingria et chez Paul Nougé.

4.1. Des multiplicités interactives et changeantes

Par toutes les lignes qui s'entrecroisent au cœur du fragment et par toutes les questions qu'il soulève, celui-ci doit être considéré comme une multiplicité, avec toute la complexité qui nécessairement en advient. Par son caractère fuyant, à la fois centrifuge et centripète (et on pourrait penser ici au hérisson de Friedrich Schlegel),⁶⁵ le fragment se construit sur plusieurs plans qui sont liés entre eux, qui dialoguent, qui se complètent et s'annulent.

La difficulté propre à sa définition et à sa caractérisation est liée également à sa situation de point de charnière, à ce moment d'entrecroisement et de dialogue avec d'autres formes d'écriture, mais aussi avec un ensemble de notions et d'univers. C'est à cause de cette géographie très particulière que le fragment ne doit pas être vu comme un ensemble bien défini, dans des cadres tout à fait composés; il se meut en effet dans un espace qui est un lien entre lui et d'autres multiplicités (littéraires, sociales, du sujet, etc.). Il se situe ainsi sur une ligne de devenir et ses transformations sont permanentes (d'où, encore une fois, la difficulté à le saisir dans toute son étendue).

Le processus du mouvement constant et de la métamorphose permanente associés au fragment, le constitue comme un espace de l'*entre*: il est une multiplicité constituée par de lignes multiples qui se dessinent entre des points différents ou qui, tout simplement, passent à côté de ces points sans véritablement les toucher. Il se place constamment à la frontière de plusieurs éléments : «[il] passe entre les points, [il] ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points [...], [transversal] au rapport localisable entre points contigus ou distants».⁶⁶

C'est de cette manière que les parcours au sein même du fragment et les parcours qu'il exige du lecteur finissent par construire un véritable labyrinthe: labyrinthe de notions,

⁶⁵ «Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson.» (Fragment 206 de Friedrich Schlegel, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p.126.)

⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.359.

d'implications, surtout pour le lecteur (et le critique) qui souvent s'y perd. C'est pourquoi on se voit dans l'impossibilité d'assigner au fragment un début, un milieu et une fin: il est une multiplicité qui ne peut être comprise que dans les rapports complexes qui le composent. Le fragment, en tant que multiplicité, «n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux».⁶⁷

Le fragment, entité hybride en processus de devenir perpétuel, existe dans les rapports qu'il entretient avec l'extérieur, avec des éléments qui constituent finalement sa frontière poreuse et fluctuante. Analysé dans cette perspective, on comprend pourquoi il est alors si difficile pour la critique de faire des distinctions entre certains *genres*; de tracer des limites entre des modalités d'écriture (parce que c'est précisément aux frontières que ces modalités se constituent); d'affirmer péremptoirement la logique de certains textes.⁶⁸

4.2. Du positif au négatif

Il est évident que la réaction à cette complexité, à commencer par celle des auteurs eux-mêmes, ne peut qu'avoir deux sens opposés: les uns plaident pour les apports du fragment, d'autres y voient la destruction, l'anéantissement, la dissémination. Françoise Susini-Anastopoulos avait déjà signalé que l'une des trois difficultés majeures dans la définition du fragment est le fait que celui-ci «ne cesse d'osciller entre le dénigrement et l'apologie».⁶⁹

Cette oscillation entre les côtés positif et négatif du fragment peut se révéler un véritable casse-tête. D'autre part, et cela dépend du point de vue adopté, elle peut aussi être envisagée comme une zone de riches productions. Parce que,

[e]n effet, l'écriture en fragments, et c'est là le "modèle" qu'elle peut proposer, se définit comme un lieu de tensions où s'affrontent et se combinent des courants négatifs de désassurance et des pratiques positives de délivrance, confortant son statut général d'écriture d'intersection.⁷⁰

⁶⁷ *Ibid.*, p.360.

⁶⁸ Cet aspect se révèle clairement chez les deux auteurs abordés plus profondément dans cette étude, comme on aura l'occasion de le vérifier, en particulier dans le point 6. «L'innomable hybridisme ou le fragment émergent», de la troisième partie.

⁶⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, "Fragment", p.1240.

⁷⁰ *Ibid.*, p.1241.

Ainsi, on revient au caractère paradoxal, à cette situation d'écriture-charnière, aux frontières multiples et mouvantes du fragment. Si l'on prend les *Grains de pollen*, de Novalis, on comprend que c'est le sens positif qui en émane. Chez lui,

[l]a fragmentation n'est donc pas une dissémination [dispersion stérile de la semence et du sémique], mais la dispersion qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons. Le genre du fragment est le genre de la génération.⁷¹

Associée à la fragmentation, au morcellement, il y a ici la possibilité de produire, de construire: c'est pour cela que l'on parle de «poétique(s)» du fragment; c'est pour cette raison aussi que certains critiques ne méprisent pas ou ne dévalorisent pas le fragment par son caractère plurivoque, et disent clairement qu'ils se désolidarisent de ces «critiques [...] qui ne découvrent dans la modernité tout entière qu'un vaste chantier de démolition. Entre les interruptions de l'écriture et les contraintes unificatrices de l'œuvre, la conciliation s'établit par les voies les plus diverses».⁷²

Si Louis Hay s'exprime ainsi par rapport à l'écriture discontinue, surtout par rapport aux manuscrits laissés inachevés par certains auteurs, son assertion est fort valable pour le fragment, qui est lui aussi une écriture de la discontinuité et de l'inachèvement (du moins, d'un certain point de vue).

Dans le panorama tracé jusqu'ici, rien n'est plus naturel que cette oscillation entre le pôle positif et le pôle négatif du fragment. Souvent, ils interagissent chez le même auteur, qui débat cette question, intérieurement et par le moyen de l'écriture. Parfois, un des pôles devient plus fort que l'autre, mais les positions ne semblent jamais être fixées (un peu comme l'écriture fragmentaire elle-même).

Le cas de Valéry est intéressant et très révélateur, parce que cet auteur «formule – dans des fragments – une conception de l'œuvre qui condamne le fragment».⁷³ Ainsi, il refuse le caractère positif du fragment, il le critique; mais d'autre part, il continue d'écrire des fragments.

⁷¹ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.70.

⁷² Louis Hay "Écrire ou communiquer? Quelques remarques pour commencer", in Louis Hay, [et al.], *Le Manuscrit inachevé. Écriture création, communication*, Paris, CNRS, 1986, p.8.

⁷³ Jean-Louis Galay, "Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry", *Poétique*, n.°31, Paris, septembre 1977, p.337.

Un autre aspect à mettre en relief est précisément le fait que c'est dans le fragment lui-même que l'on trouve sa critique (dans le cas de Valéry), et sa réflexion (en général, qu'elle soit positive, négative ou neutre). L'auto-réflexion souvent présente dans la littérature contemporaine constitue un trait de la modernité. Là est en effet une caractéristique de l'écriture fragmentaire. C'est pour cette raison que Moret écrit, en présentant la perspective de Blanchot sur cette question, que «[c]e qui travaille dans le fragmentaire [...], c'est la réflexivité, un retour constant de l'écriture sur elle-même, et non la discontinuité».⁷⁴

S'il est certain que la réflexivité apparaît comme un aspect essentiel de l'écriture fragmentaire (aspect qui sera développé plus loin dans cette étude, lors de la réflexion sur le fragment dans les œuvres de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria), la présence et le rôle de la discontinuité ne doivent pas être négligés. La discontinuité est un élément toujours présent et même sous-jacent à l'oeuvre fragmentaire. Toutefois, elle ne paraît pas sous une forme unique ; chaque auteur l'exploite de manière différente, ce qui donne une allure singulière à chaque oeuvre. Il se peut aussi qu'un auteur exploite dans chaque ouvrage ou ensemble de textes, voire dans le même texte, différentes stratégies pour réussir l'effet de discontinuité (c'est le cas des deux auteurs qui nous occupent ici). Quoi qu'il en soit, derrière la discontinuité, il y a un élément constant : le lecteur.

4.3. Le lecteur

On pourrait se demander quel est le rapport entre la discontinuité et le lecteur, et on pourrait même dire que cela n'importe guère. L'écriture fragmentaire apparaît comme une modalité d'écriture non seulement tournée vers le lecteur, mais l'incluant dans son rayon d'action. Quand on parle de discontinuité, plus qu'à une intention (réussie ou pas) de l'auteur, on songe surtout à la perception que le lecteur a de l'oeuvre. La prise en compte de l'entité lectrice n'est certes rien de bien nouveau, mais dans le cas de l'écriture fragmentaire, les auteurs semblent être conscients de l'effet et des troubles que cette modalité peut avoir sur leur lecteur.⁷⁵ Lorsque l'on parle de fragment, et par conséquent de

⁷⁴ Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, p.205.

⁷⁵ La notion de lecteur utilisée ici a comme fondements la conception de Wolfgang Iser, traduite dans l'expression «lecteur implicite», conception qu'il commence par approcher dans *The Implied Reader*.

la discontinuité qui lui est immédiatement associée, il est question plutôt d'une modalité d'écriture avec certaines caractéristiques perceptibles pour le lecteur que d'un genre proprement dit. Il est évident, soulignons-le, qu'il y a différentes façons de mettre en pratique et de donner à voir au lecteur cette modalité d'écriture : il y a des blancs, des ruptures, des complexités, des séparations, etc. C'est pour cette raison que des ouvrages comme *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* et *Roland Barthes par Roland Barthes* ne surgissent pas aux yeux du lecteur comme un même type d'ouvrage ; mais les deux sont perçus comme discontinus, voire fragmentaires.⁷⁶

Dans ses «proses poétiques», dans la lettre qu'il écrit à son éditeur et ami Arsène Houssaye, et qui fonctionne de nos jours comme une sorte de préface,⁷⁷ Baudelaire met déjà l'accent sur l'importance du lecteur dans une écriture discontinue :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.⁷⁸

Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett et qu'il met au point dans son ouvrage plus systématique *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Il faut dire toutefois que le lecteur référé dans cette étude n'exclut pas (il serait insensé de le faire) l'expérience du lecteur réel, vu que derrière le lecteur implicite inclus dans l'œuvre, il y a un lecteur réel qui expérimente certains effets aussi par la présence du lecteur implicite. Michel Picard propose une notion de lecteur, le «lecteur réel», composée de trois instances (le «liseur», le «lu» et le «lectant») en opposition aux modèles théoriques existants (comme celui de Iser ou d'Umberto Eco). Selon lui, il ne faut pas oublier que le «le vrai lecteur a un corps, il lit avec.» (Michel Picard, *Lire le temps*, p.133). En analysant le point de vue proposé par Picard, Vincent Jouve affirme que «le lecteur réel, loin d'être désincarné, est une personne à part entière qui, comme telle, réagit pleinement aux sollicitations psychologiques et à l'emprise idéologique du texte» (Vincent Jouve, *La Lecture*, coll. "Contours littéraires", Paris, Hachette, 1993, p.34).

⁷⁶ Le livre de Calvino est construit par différents fragments, mais la différence par rapport au livre de Barthes, par exemple, est dans le dénouement : chez Calvino, le lecteur trouve à la fin des réponses et des liens et par là il peut construire une seule et même histoire ; par contre, l'ouvrage de Barthes n'a pas d'histoire, bien que le lecteur puisse se dire qu'il y a un lien (le personnage Barthes lui-même).

⁷⁷ Cette lettre à Arsène Houssaye, connue aujourd'hui comme la "Dédicace", fonctionne comme une préface, malgré le refus de Baudelaire à écrire des préfaces «explicativos, "orientadores" (e condicionantes) da leitura» (traduction : «explicatifs, "orientateurs" (et conditionnants) de la lecture»), (Maria Hermínia Amado Laurel, *Itinerários da Modernidade*, p.92, note 67).

⁷⁸ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p.275.

Cette lettre à un lecteur particulier qui a le pouvoir de changer le manuscrit témoigne tout aussi d'une réflexion sur l'ensemble de textes qu'il se propose de publier, que d'un souci par rapport à la réception de son œuvre. Le lecteur peut choisir sa lecture et peut la discontinuer lui-même de la façon qu'il voudra, sans que l'ouvrage perde son sens. Toujours par rapport au lecteur, mais plus spécifiquement par rapport au fragment, quelques questions surviennent. Pierre Garrigues en touche deux essentielles qui ne peuvent aucunement être détachées : «[c]omment "faire" du fragment? Comment faire qu'il soit perçu comme tel?»⁷⁹

De fait, l'existence d'une écriture fragmentaire dépend aussi de la perception du lecteur, qui doit la reconnaître en tant que telle, quels que soient son niveau et ses stratégies. Ainsi, le lecteur surgit comme une partie intégrante de l'esthétique du fragment : sans avoir la perception du lecteur comme arrière-plan, on ne peut que maladroitement parler de fragment. C'est dans ce sens, et toujours par le besoin de s'expliquer, d'expliquer son ouvrage, que Valéry écrit, en guise de préface, «Avis au lecteur» dans *Mélange*, «Avertissement» à *Histoires brisées*, «Avant-propos» à *Analecta* et «Note» à *Rhumbs*. Les réflexions qui précèdent les ensembles de textes à caractère fragmentaire visent, tous, les uns plus directement que les autres, le lecteur :

Ce recueil contient la substance d'une sorte d'album que j'ai formé naguère de fragments très divers et illustré d'une quinzaine d'eaux-fortes pour quelques amateurs.⁸⁰

Ce sont des «idées», des «sujets», comme on dit; parfois deux mots, un titre, un germe. Enfin, il arrive aussi que, revenu à mes papiers, je me mette à écrire ce qui s'était formé tout seul dans ma tête. Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas [...] Toute œuvre littéraire est à chaque instant exposée à l'**initiative** du lecteur. [...] Voici donc le recueil paradoxal de fragments, de commencements, de sujets qui se sont prononcés à diverses époques de ma vie, et dont je ne pense pas reprendre jamais le destin où je l'avais laissé.⁸¹

⁷⁹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.33.

⁸⁰ Paul Valéry, "Avis au lecteur" dans *Mélange*, in *Oeuvres*, t.I, p.285.

⁸¹ Paul Valéry, "Avertissement" à *Histoires brisées*, in *op.cit.*, pp.407-408. Il faut souligner que si Valéry met en évidence la capacité d'initiative du lecteur, sa position en tant qu'auteur est de tenter de la contrôler. D'un côté Nougé se rapproche de lui (le désir de contrôler, de conduire, de mener le lecteur par le bout du nez); d'autre part, il s'en éloigne, dans le sens où il mise exactement sur cette capacité d'action du lecteur.

Ce ne sont donc ici que notes pour **moi**: impromptus, surprises de l'attention, germes [...]. Je n'aurais jamais imaginé que je dusse un jour imprimer tels quels ces fragments. [...] Je ne réponds pas que ces petits textes soient toujours faciles à entendre, et je dois avertir mes lecteurs imprévus qu'ils n'y trouveront guère une matière abstraite traitée aussi directement et simplement que peut l'être une indication pour soi-même.⁸²

Pourquoi ce nom sur un recueil d'impressions et d'idées? Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les variations de notre attention, les incidents de la vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos impulsions [...].⁸³

Les précautions prises à chaque fois par Valéry ne sont pas communes à tout auteur actif dans la modalité fragmentaire. Néanmoins, dans les œuvres de ces auteurs, même lorsqu'ils sont des «fragmentaires "malgré eux"»,⁸⁴ le lecteur est nettement plus impliqué (qu'il le soit directement ou indirectement) que dans les œuvres des auteurs du roman classique, par exemple. Les rapports qui s'établissent entre le lecteur, l'œuvre et l'auteur vont nécessairement subir les conséquences de la prise en compte du lecteur dans l'œuvre. C'est ce que souligne Michel Gaillard en parlant des *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes, lorsqu'il met en évidence une ambiguïté fondamentale :

personne n'est dupe: le texte publié n'est qu'un faux fragment; la tension est un peu plus forte toutefois, puisque le texte joue sur cette ambiguïté, se présentant comme s'il résultait d'un tout absent: ce qui, dans le cas précédent [le cas du feuilleton], et volontiers mis sur le compte de la nécessité ou du suspens, résulte ici d'un choix esthétique plus individuel.⁸⁵

« Choix esthétique » qui s'opère et se construit de deux côtés : de celui de l'auteur lorsqu'il compose son texte ; de celui du lecteur lorsqu'il (re)construit celui-ci au fil de sa lecture. Qu'on le considère ou pas comme un genre, le fragment se présente comme une option; comme un travail inauguré par l'auteur, et qui ne peut être complet (s'il l'est jamais) sans la participation du lecteur.

⁸² Paul Valéry, "Avant-propos" (de la première édition; l'auteur à ses amis) de *Analecta*, in *op. cit.*, t.II, pp.700-701.

⁸³ Paul Valéry, "Note" à *Rhumbs*, in *op. cit.*, t.II, p.597.

⁸⁴ Expression utilisée par Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, p.60.

⁸⁵ Michel Gaillard, "Le Fragment comme genre", p.390.

Nous avons parcouru jusqu'à présent les grandes questions qui traversent le fragment et l'écriture fragmentaire, aussi bien chez les auteurs que dans la critique. Quand on parle de fragment, on parle souvent de Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld; des romantiques allemands, dont Friedrich Schlegel et Novalis; de Barthes, Cioran, Blanchot ou Gracq. Charles-Albert Cingria et Paul Nougé peuvent être considérés comme le juste milieu; ceux (parmi d'autres, comme par exemple la plupart des surréalistes) qui ont fait le pont et ont permis le passage d'une écriture fragmentaire en germe et hésitante, à la liberté qu'elle a démontré surtout dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Cela ne signifie pas évidemment que tous les auteurs, de l'un et de l'autre côté, écrivent de la même façon; ou que l'on puisse tracer finalement une définition de fragment consensuelle (ce qui serait d'ailleurs contraire à la nature du fragment lui-même). Cela veut tout simplement dire que ces deux auteurs francophones se situent au seuil des grandes questions littéraires de leur siècle. Ils introduisent l'écriture fragmentaire dans leurs univers, non sans être redevables aux classiques, et surtout aux romantiques allemands. En même temps, ils donnent leur apport à cette modalité d'écriture, qui verront des continuations et des développements dans l'esthétique littéraire des générations suivantes.

C'est dans ce cadre que l'on va commencer par aborder les œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé, pour tenter de déceler les grandes lignes de leur pensée littéraire. Le langage et l'écriture revêtent pour chaque auteur un aspect différent, et ce sont leurs conceptions et leurs pratiques qu'il faut maintenant étudier afin de comprendre quelles sont les caractéristiques de chaque œuvre, et comment elles s'articulent dans la (les) poétique(s) du fragment qu'elles constituent.

DEUXIÈME PARTIE

LES ŒUVRES DE CHARLES-ALBERT CINGRIA ET DE PAUL NOUGÉ

La littérature n'est rien de désirable si
elle n'est un exercice supérieur de
l'animal intellectuel.

Paul Valéry

PARTIE A

CHARLES-ALBERT CINGRIA

Charles-Albert résume, fortement comprimé dans une prose qui va crépiter, brûler, éclater, toutes les rigueurs violentes du poème moderne. Trait, flamme, lueur, violence: Charles-Albert Cingria est un éclair en boule...

Jacques Chessex

Tout de suite l'histoire, tout de suite une parenthèse («la conversation vit de parenthèses», lâche le plus éblouissant esprit de notre époque qui était Max Jacob).

Charles-Albert Cingria

DEUXIÈME PARTIE – LES ŒUVRES DE CHARLES-ALBERT CINGRIA ET DE PAUL NOUGÉ

PARTIE A : CHARLES-ALBERT CINGRIA

CHAPITRE I – ŒUVRE ET CRITIQUE

1. Pour un bilan critique

Ce n'est qu'après la mort de Charles-Albert Cingria qu'un groupe d'exégètes a commencé à se constituer autour de son œuvre. Des années du vivant de l'auteur, seuls quelques témoignages de certains noms du monde de la littérature et de l'art ont fait leur apparition. Les études sur cet auteur suisse sont toujours peu nombreuses, reflet d'un manque d'intérêt de la part de la critique perceptible encore de nos jours, plus de cinquante ans écoulés après sa mort. Plutôt que de véritables travaux critiques, on trouve le plus souvent des témoignages, de temps à autre une ébauche d'analyse, quelques lectures plus ou moins profondes. Mais commençons par le début.¹

1.1. Des textes à l'œuvre

Les textes de Cingria ont paru pour la plupart dans des périodiques. D'autres ont constitué de petites brochures ou de petits volumes qui n'ont eu guère de succès, tels *À propos de la langue espéranto dite langue universelle*, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* ou *Pendeloques Alpestres*. À ces titres (choisis parmi d'autres exemples), il faudrait ajouter ses ouvrages plus longs, *La Civilisation de Saint-Gall*, *Pétrarque* et *La Reine Berthe et sa famille*. Ses textes étaient ainsi très éparpillés et le lecteur contemporain de Cingria ne pouvait pas avoir une vision de l'ensemble. Pour cette raison, et à cause de la valeur qu'il leur reconnaissait, Jean Paulhan propose à Cingria de faire publier ses *Œuvres complètes* aux Éditions Gallimard. Comme résultat de ce travail, auquel Cingria a participé

¹ Je ne ferai pas ici la liste des articles, textes, études, *etc.* consacrés à l'auteur (pour cela, consulter la bibliographie finale). Le parcours que je présente sert essentiellement à faire le point, à mettre en relief certaines questions épineuses et, finalement, à donner des points de repère de cette étude par rapport aux travaux déjà développés, qui ont constitué des étapes nécessaires à sa construction.

activement, paraît en 1948 *Bois sec, bois vert* qui a été le premier volume d'un projet qui n'a pas connu de développement.²

Ce n'est qu'en 1967 que le premier volume des *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria voit le jour aux Éditions l'Âge d'Homme à Lausanne. Leur publication s'étendra sur plusieurs années et sera suivie de la publication de la *Correspondance Générale*. Cette édition reste un des meilleurs instruments de travail pour les critiques et marque une étape très importante pour les études cingriennes, surtout, pour la reconnaissance publique de l'auteur. Elle présente cependant certaines lacunes significatives. D'une part, il ne s'agit pas d'une édition critique; d'autre part, il reste encore beaucoup de textes inédits.³ Les critères des divisions de textes mériteraient également l'attention de l'exégète. Les sections constituées révèlent en effet le besoin de nommer et d'organiser une œuvre qui, au départ, était éparpillée. Le problème est clair: de quelle façon faire paraître cette œuvre immense, qui ne présente pas en elle-même des critères de constitution en tant qu'«Œuvre».⁴ Comme ces critères n'existent pas explicitement, il faut les créer. C'est ce qu'ont fait les éditeurs des *Œuvres complètes*, mais celles-ci, «destinées à l'honnête homme, [...] ne sauraient contenter le chercheur».⁵ En ce moment, une équipe de chercheurs est en train de préparer une édition critique des *Œuvres complètes*, à paraître chez le même éditeur.⁶

En outre, quelques textes de l'auteur de *La Reine Berthe et sa famille* ont été publiés dans la collection "Poche suisse", toujours aux Éditions l'Âge d'Homme, et *Pendeloques Alpestres* a été publié dans la collection "Minizoé", aux éditions Zoé (2001).

Essayons maintenant de voir de quelle manière ont évolué les études et les publications consacrées à l'auteur.⁷

² Cf. chapitre II, 4.3. «Éditeurs», de cette partie.

³ Un bon nombre de ces textes inédits se trouvent au Fonds Cingria, du Centre de recherches sur les lettres romandes, Université de Lausanne.

⁴ Sur la notion d'«œuvre», cf. point 1.2. «Du fragment au tout», dans la première partie : «Le Fragment : problématiques non résolues».

⁵ Alain Corbellari (pour l'équipe des éditions critiques), "Avant-propos", in Alain Corbellari, (coord.), *Charles-Albert Cingria*, coll. "Les Dossiers H", Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p.11.

⁶ Équipe dirigée par Maryke de Courten, avec la collaboration du Centre de recherches sur les lettres romandes. La publication, en cinq volumes, est prévue pour 2009/2010. Je remercie Maryke de Courten pour ces informations et sa disponibilité.

⁷ Je ne procéderai pas à l'analyse exhaustive des textes et des publications consacrés à Cingria. Je ferai référence aux plus significatifs et je mettrai en relief quelques aspects importants en rapport avec les points abordés plus loin, notamment des aspects qui concernent le fragment, les ruptures, la construction textuelle, mais aussi d'autres qui touchent les particularités de l'écriture de Cingria au niveau des thématiques.

1.2. Un tour dans le monde confus de la critique cingriesque

Pendant la vie de Charles-Albert Cingria quelques témoignages et /ou compte rendus de ses textes les plus importants ont été publiés. Toutefois, ce n'est qu'à partir de sa mort que les commentaires ont commencé à fleurir. Ainsi, en 1955, un numéro de *La Nouvelle NRF* est dédié en grande partie à l'auteur de *La Reine Berthe*. Dans un ensemble intitulé *Couronne de Charles-Albert Cingria*,⁸ on a réuni surtout des témoignages de personnes plus ou moins proches de l'auteur, parmi lesquelles on trouve les noms de Paul Claudel, Jean Cocteau, Igor Strawinsky ou Marcel Jouhandeau. Ces témoignages, tout en comportant des remarques critiques (presque toujours positives), consistent surtout en des descriptions de rapports et de sentiments; en un mot, ce sont des impressions laissées par l'auteur chez des personnes qui ont décidé de raconter au monde les aspects qui les avaient frappés chez l'auteur ou dans son œuvre. Il s'agit donc de textes de caractère très subjectif et personnel, qui s'enracinent dans un passé plus ou moins lointain, avec un regard sur ce qui a survécu: les textes. Cette manière d'envisager Cingria, de nature bio-bibliographique, a persisté jusqu'à nos jours, bien qu'elle se soit de plus en plus estompée. Mais on y reviendra plus loin.

Pendant cette même année, 1955, un mois après la *Couronne de Charles-Albert Cingria*, paraît en Belgique un bref article intitulé "Sur Charles Albert Cingria" (sic), dont l'auteur est le surréaliste belge Marcel Lecomte. Dans ce texte, Lecomte ne laisse pas de faire, bien que très brièvement, le rapport entre Cingria et ce qu'il appelle le «premier surréalisme». Ce rapport reste à développer, et la présente étude établira à ce propos un certain nombre de liens. Il est certes qu'il existe des lecteurs qui cherchent des ponts entre Cingria et le mouvement surréaliste, mais trop souvent du côté de l'écriture automatique. Jacques Chessex, écrivain romand de la génération qui a suivi celle de Cingria, admire ce dernier et a écrit quelques textes sur lui. Entre eux, un livre publié en 1967 où, à côté d'un choix de textes de l'auteur de *La Grande Ourse*, il présente sa vision de l'univers cingriesque. À un moment donné, mettant en relief leur contemporanéité, Chessex écrit : «Contemporain du surréalisme, Cingria connaît la puissance des automatismes; comme les surréalistes, il fait confiance au "premier jet", à sa vigueur révélatrice».⁹

⁸ *Couronne de Charles-Albert Cingria*, *La Nouvelle NRF*, n.°27, Paris, mars 1955, pp.427-484.

⁹ Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, coll. "Poètes d'aujourd'hui", Paris, Éditions Seghers, 1967, p.80.

Pierre-Olivier Walzer va lui aussi dans le même sens, bien qu'il adopte un point de vue un peu différent quand il affirme, quelques années plus tard:

Apparemment il n'y a jamais chez lui [Cingria] de prise de conscience pour elle-même, ni de dépassement de la conscience. On peut presque dire que le sujet conscient chez Cingria n'est conscient de rien, sinon des humeurs qui affectent superficiellement, localement et temporairement son champ intentionnel.¹⁰

Cingria avait certainement des moments où il écrivait d'un seul jet, où il se sentait inspiré pourrait-on dire, mais mettre en parallèle son écriture avec l'écriture automatique chère aux surréalistes français, c'est aller un peu trop loin, cela surtout parce que Cingria est un écrivain conscient, qui pèse ce qu'il écrit. Sa conscience du monde et plus encore de son écriture, même si elle n'est pas affichée, même s'il n'y a pas un manifeste ou un texte purement théorique où il en parle, elle est sans doute toujours présente à l'arrière-plan de ce qu'il publie. Il suffit de penser tout simplement aux moments de métadiscours¹¹ qui souvent à eux seuls suffisent pour montrer une *intention*, un but, c'est-à-dire une conscience de ce qu'il fait et veut faire.

Pourtant, on ne peut pas affirmer que Cingria avait, à la base, une intention, un but pour toute l'œuvre qu'il a fini par construire. L'ensemble de ses textes ne semble pas avoir été planifié, pensé comme un tout régi par des lois majeures. Elles existent, certes, mais elles sont construites pas à pas, dans chaque texte. L'automatisme psychique n'y joue donc aucun rôle. Il réfléchit et compose son texte sans avoir un plan d'une Œuvre avec des lignes strictes. Cette conscience, elle existe et elle traverse son œuvre. Et si l'on peut (mais le

¹⁰ Pierre-Olivier Walzer, *L'Âme antique*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1993, p.106.

¹¹ e.g. Dans *Pendeloques Alpestres*: «Je donne ces détails pour être exact, car si la moindre inexactitude intervenait dans un récit, même fantastique – **celui-ci ne l'est point**, et je dirai même que **ce n'est pas un récit**, puisqu'il n'est rien arrivé, sinon un spectacle que **je me propose** seulement de dépeindre – la **rédaction** n'aurait plus de sens et **le lecteur** s'en désintéresserait» (PA, 61). (C'est moi qui souligne.) Comme on aura l'opportunité de le voir en détail plus loin (chapitre III «La complexe mécanique de la machine cingriesque», point 6. «Le lecteur dans le jeu de l'écriture»), le narrateur intervient très activement dans le *récit*, y incluant notamment une sorte de «mode d'emploi», un peu comme celui écrit par Nougé pour son *Jeu des mots et du hasard* (EC, 267-286). Dans le cas de Cingria, les commentaires métatextuels comprennent et la création et la lecture, dans le sens où il parle de l'acte d'écrire, mais aussi de la lecture que son texte se propose d'offrir. Le lecteur pourrait s'attendre à ce type de discours plutôt dans une préface ou dans un autre paratexte. Ainsi, dans le corps même des *récits* de Cingria, il est possible (et il n'est pas rare) de trouver des discours paratextuels qui, d'une part, constituent une rupture dans le courant du récit, et, d'autre part, fictionnalisent l'acte d'écrire et la manière par laquelle le texte inscrit son «mode de lecture» à l'intérieur même du récit. Si Wolfgang Iser considère très correctement que tout récit inscrit sa lecture dans le texte même, Cingria, lui, pousse cette inscription plus loin, lorsqu'il la fictionnalise.

doit-on?) refuser à Cingria une conscience de l'œuvre,¹² une conscience théorique basée sur une réflexion bien mesurée, réfléchie dans un texte ou directement exposée dans un extrait d'un texte ou dans des textes de nature péritextuelle ou paratextuelle, on ne peut pas affirmer que cette conscience n'existe pas – elle est toujours là, fût-elle voilée.

L'image de l'écrivain dandy, très doué et intelligent, qui écrivait au fil de la plume (ce qui n'était pas le résultat d'un choix conscient), se perpétue dans une tradition critique.¹³ On voit toujours un personnage à vélo, en train de se déplacer, avec une grande capacité d'observation et d'une grande sensibilité; un personnage très spécial, susceptible, qui ne faisait que ce dont il avait envie et qui, de temps en temps, écrivait ce qui lui venait à l'esprit, ou alors ce qui se présentait tout simplement à ses yeux. Tout au long de cette étude, nous pouvons voir que ces deux visions (où la confusion entre l'homme et l'auteur est souvent présente) sont contestées parce que considérées trop réductrices.

Cingria n'écrivait pas de manière simple: il utilisait des mécanismes complexes avec des implications et des conséquences encore plus labyrinthiques. Voir ses textes comme un regard *simple* sur le monde, c'est tomber directement dans le piège d'une apparente naïveté. Il y a une idée qui traverse la critique cingriesque de façon récurrente, comme une vérité universelle et inquestionnable par rapport à l'auteur suisse : Cingria est vu comme un auteur qui aimait le réel, le décrivait et allait au plus petit détail pour être plus fidèle à la réalité.

Pourtant, ce n'est pas si simple. Il faut regarder de l'autre côté du miroir. On peut certes lire Cingria comme le fait Pierre-Olivier Walzer: «[o]n voudrait parfois que la succession des spectacles à laquelle il est sans cesse confronté l'engageât à réfléchir à la façon dont il perçoit le monde et à la façon dont il l'exprime. Mais non, il va, il voit, il enregistre, et ne regarde jamais derrière soi».¹⁴

Il est bien sûr possible de lire Cingria ainsi. Le grand désavantage est que cette interprétation retire une grande partie de la valeur et du caractère réfléchi de l'œuvre. Cingria peut en effet ne pas regarder «derrière soi» dans le sens où il ne regarde pas ses textes, son œuvre, rétrospectivement, en cherchant à les analyser ou à tisser des commentaires critiques. En même temps, ce commentaire de Walzer peut faire également

¹² Comme un ensemble, mais non comme un ensemble organisé.

¹³ Dans le volume déjà cité, coordonné par Alain Corbellari (*Charles-Albert Cingria*, coll. "Les Dossiers H"), on peut trouver également des textes qui vont dans ce sens.

¹⁴ Pierre-Olivier Walzer, *L'Âme antique*, p.117.

penser au manque d'allusions à des situations contextualisées dans un passé précis, qu'il soit plus ou moins récent. Mais comment expliquer alors certaines références, comment rendre compte de certaines réflexions qui reviennent ou qui ont à voir avec des événements passés? Il ne s'attache pas beaucoup au passé (plus immédiat). Il est un homme et un auteur surtout du présent. Néanmoins, ce présent n'est pas seulement celui de la réalisation, il n'est pas seulement celui du «temps de la parole»; il est un présent à valeur universelle. Étant universel, il inclut aussi bien le passé que l'avenir; il porte aussi bien l'extérieur (événementiel) que l'intérieur.

Les digressions philosophiques de Cingria sont le fruit de ce présent et de ce regard qui est *engagé* dans le monde. C'est à partir de son regard et de ses réflexions sur les événements, mais aussi sur *l'invisible* (qui est un des possibles) que Cingria soulève certaines questions sur l'être, la société, l'homme, la vie, la conscience, la volonté, le pouvoir de la psyché, pour ne mentionner que les plus évidentes. Non seulement il regarde derrière soi, mais il regarde au-delà de soi-même et des autres.

Même si le travail de Pierre-Olivier Walzer présente des points de vue qui ne sont pas totalement partagés dans cette étude (comme, par exemple, l'idée de l'insouciance de l'écriture), il convient de souligner que sans ce travail fondamental, le nom de Charles-Albert Cingria aurait risqué de sombrer dans l'oubli. Walzer a d'ailleurs été l'auteur de trois volumes qui constituent la collection "Vies de Charles-Albert Cingria" (1993), et qui pourront servir, comme Walzer l'espérait, de point de départ à une biographie plus complète et développée de l'écrivain.

D'autres publications ont marqué l'univers des études cingriesques. Depuis les premières éditions de Cingria jusqu'à aujourd'hui, le chercheur trouve à sa disposition une panoplie de préfaces, postfaces et lectures, les unes plus importantes, intéressantes ou profondes que les autres. Souvent, les mêmes idées, les mêmes concepts reviennent, comme si on avait construit le *personnage* Cingria, doté de certaines caractéristiques. Et là aussi, on revient perpétuellement aux témoignages de ceux qui ont connu l'homme, témoignages qui sont reproduits régulièrement. Il serait important de s'arrêter un moment et de questionner certaines idées toutes faites, et de se demander, par exemple, si l'image de Cingria transmise aujourd'hui n'est pas celle d'un personnage créé, amélioré et perpétué au long des décennies par une certaine critique.

L'ouvrage de Jacques Réda, *Le bitume est exquis*¹⁵ (daté de 1984, il rassemble divers articles sur Cingria), même si l'on y trouve des remarques très intéressantes, suit la même ligne. Enfin, le numéro de la collection "Les Dossiers H" dédié à Charles-Albert (2004), parce qu'il réunit surtout des textes de l'auteur, des témoignages et des articles critiques déjà publiés, va lui aussi un peu dans ce sens.

D'autres jalons de la critique sur Cingria méritent une référence. La première fois que l'«[i]nsaisissable Charles-Albert»¹⁶ apparaît dans un ouvrage d'histoire littéraire, c'est en 1963, par la main de Alfred Berchtold, qui trace un bref parcours de l'auteur, y incluant des notes biographiques, mais surtout des commentaires sur son activité littéraire. S'arrêtant un moment sur les *Pénates d'Argile* ou *La Voile latine* (il consacre tout un chapitre aux publications du groupe duquel Cingria faisait partie à l'époque),¹⁷ Berchtold accentue la valeur de Cingria en tant qu'historien et le regard émerveillé que cet auteur portait sur le monde qui l'entourait, jusque dans les plus petits détails.¹⁸

Trois ans plus tard, la *Revue de Belles-Lettres* consacre un numéro spécial à Cingria.¹⁹ Bernard Christoff, dans un article très intéressant intitulé "La révolte de Cingria" fait état de quelques remarques, à mon avis, très importantes, mais qui seront rarement prises en compte par les textes postérieurs. Ce critique donne une vision de l'œuvre de Cingria comme un projet de vie de l'auteur, non au niveau proprement littéraire, mais plutôt philosophique du terme. Pour lui, l'œuvre de Cingria est obscure et transparente, et c'est une recherche de l'origine qui toujours la préside:

Enfin, le «doux rougissement blanc» de l'origine apparaît [...] lié de façon significative à l'éternel retour ou à l'éternelle présence de « siècles sans commencement » dont il faut assumer l'héritage de civilisation en l'intégrant au projet de l'intériorité : les symboles de l'innocence ne surgissent, dans ce monde à la fois si neuf et si ancien, que sur l'horizon de la temporalité subjective ouverte à l'extase par l'illusion vertigineuse d'un temps objectif et dépossédé.²⁰

¹⁵ Jacques Réda, *Le bitume est exquis*, [Paris], Fata Morgana, 1984.

¹⁶ Alfred Berchtold, "Charles-Albert Cingria", in *La Suisse romande au cap du XXe siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963, p.879.

¹⁷ Alfred Berchtold, "De *La Voile latine* aux *Feuillets*", in *op. cit.*, pp.655-663.

¹⁸ Alfred Berchtold, "Charles-Albert Cingria", pp.867-881.

¹⁹ *Revue de Belles-Lettres*, n.°3 (*Charles-Albert Cingria*), 91^e année, [Lausanne], 1966.

²⁰ Bernard Christoff, "La révolte de Cingria", *Revue de Belles-Lettres*, *Charles-Albert Cingria*, p.29 (les citations entre guillemets sont retirées de "Les Chèvres", *Enveloppes*, OC, VII, 29).

Outre des considérations de caractère philosophique, Bernard Christoff aborde encore la liberté (associée chez Cingria à la révolte), le travail du langage et aussi la fragmentation de l'œuvre de l'auteur, sur laquelle il affirme pertinemment : «[p]aradoxalement, l'unité du projet de Cingria et l'extrême fragmentation de son œuvre sont étroitement liés.»²¹ Cet aspect est fondamental et il constituera un important objet de réflexion dans la présente étude.

En 1993 a paru une réplique de tonalité différente dans le numéro de la NRF dédié à l'auteur juste après sa mort: la *Nouvelle Couronne de Charles-Albert Cingria*.²² Dans cet ensemble de textes d'auteurs variés figure un article de Nicolas Bouvier – grand voyageur-écrivain très influencé par Cingria – intitulé "Le Flâneur ensorcelé". Dans cet article, le voyage et la liberté assument les rôles principaux et les deux thèmes sont traités d'une manière nouvelle. En 2005 paraît un ensemble de textes de Nicolas Bouvier sur Charles-Albert Cingria, choisis et commentés par Doris Jakubec. Ces textes se trouvent parmi les plus beaux et pertinents sur cet auteur.²³

Du point de vue de l'approche historique, qui ne représente pas le sujet principal de mon étude, on peut citer les articles très précis et novateurs de Pierre-Marie Joris, par exemple, "Le *Gai Savoir* de Cingria", paru dans *Charles-Albert Cingria: érudition et liberté. L'univers de Cingria*.²⁴ Cet ouvrage est à ce jour le plus important ensemble d'études sur Cingria; il est le fruit du seul colloque dédié entièrement à l'auteur jusqu'à nos jours.

Les actes de ce colloque viennent remplir partiellement les lacunes qui se font encore sentir dans l'univers de la critique de Cingria. L'objectif premier de cet ouvrage était d'«entreprendre un parcours critique de l'univers entier de l'écrivain».²⁵ Projet ambitieux qui a réussi à réunir dans un même espace des articles aux directions très différentes sur la même œuvre. Ainsi, et bien qu'il soit par lui-même insuffisant, cet ouvrage marque le point à partir duquel de nombreuses voies peuvent s'ouvrir. On y trouve beaucoup d'informations et des opinions variées sur de multiples sujets pertinents dans l'œuvre de Cingria, en particulier sur les rapports de l'écrivain à l'histoire, à la musique et

²¹ *Ibid.*, p.33.

²² *Nouvelle Couronne de Charles-Albert Cingria*, n.°491, NRF, Paris, décembre 1993, pp.427-484.

²³ Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, coll. "Écrivains", Genève, Éditions Zoé, 2005.

²⁴ Maryke de Courten & Doris Jakubec (coord.), *Charles-Albert Cingria: érudition et liberté. L'univers de Cingria*, coll. "Les Cahiers de la NRF", Paris, Gallimard, 2000, pp.95-124.

²⁵ *Ibid.*, p.[9].

à ses contemporains.²⁶ Un des aspects les plus novateurs de cet ensemble réside dans le fait que non seulement on n'y reprend pas tout simplement des images de l'auteur déjà toutes faites, mais qu'il stimule de nouvelles voies de réflexion à la critique moderne de l'œuvre de Cingria.

Si l'on doit choisir, parmi les articles les plus récents, un article introducteur sur Charles-Albert Cingria, il s'agira sans doute de celui qui a paru dans *l'Histoire de la littérature en Suisse romande*, par Maryke de Courten.²⁷ En quelques pages, de manière condensée et concise, ce critique nous offre un panorama général mais très pertinent de l'auteur et de son œuvre.

Pour terminer ce tour d'horizon, notons juste que l'Association des Amis de Charles-Albert Cingria a repris l'idée des *Petites feuilles*,²⁸ en donnant ce titre à une publication régulière, aujourd'hui entièrement consacrée à des éclairages sur l'écrivain.

D'autres remarques sur la réception de Cingria surgiront lorsque les circonstances de la présente étude l'exigeront. Mon but est surtout d'apporter un nouveau regard sur une œuvre dont la modernité exige régulièrement une mise à jour critique à la lumière de nouveaux outils d'analyse.

Un point sur lequel tous les critiques s'accordent est que l'œuvre de Cingria est difficile, parfois inaccessible. Réda, suite à la publication des *Œuvres complètes*, exprime ce sentiment par une formule: «l'œuvre enfin complète me montre un bloc inattaquable».²⁹

Cette affirmation confirme la difficulté à lire et à travailler l'œuvre de Charles-Albert Cingria. Alors, devant l'œuvre «inattaquable», comment le critique peut-il s'y prendre? Par où commencer? Entre jeux et enjeux, on ne peut pas (Réda a bien raison) «s'attaquer» à l'œuvre de Cingria: il faut y plonger, la comprendre, pour, comme écrit Paul Nougé, tenter d'«y voir clair» (*HNPR*, [VII]), si cela est possible... Commençons ce voyage.

²⁶ Plus loin dans cette étude seront référés, abordés et discutés certains points de ces communications, notamment ceux qui visent tout particulièrement l'écriture.

²⁷ Maryke de Courten, "Charles-Albert Cingria", in Roger Francillon, (coord.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol.II, Lausanne, Éditions Payot, 1997, pp.449-471.

²⁸ Le périodique en petit format à parution irrégulière entre 1941-1943 dont les membres fondateurs furent Charles-Albert Cingria et Géa Augsbourg.

²⁹ Jacques Réda, *op. cit.*, p.19.

CHAPITRE II – CHARLES-ALBERT CINGRIA ET SON TEMPS

1. L'hégémonie française ou l'âme romande émergente

Nous sommes dans les premières années du XX^{ème} siècle. La Suisse, tout en étant une unité vue de l'extérieur, est un pays qui révèle de grandes déchirures intérieures, surtout liées à sa diversité linguistique et culturelle. À l'opposé de cette image d'un pays simple, où la tranquillité des montagnes règne et la musique des cloches des vaches marque le rythme de la vie, ses habitants, notamment ses écrivains, se meuvent dans des polémiques linguistiques, religieuses et politiques. C'est au cœur de ces polémiques que naît la littérature suisse romande qui tente de prendre sa place dans un champ littéraire dominé par la France.¹

Cette lutte pour un champ littéraire propre n'a pas (eu) de date fixée; tout ne s'est pas fait du jour au lendemain et le sujet est encore actuel. Quoi qu'il en soit, et du moins depuis Rousseau, certains auteurs suisses romands revendiquent leurs particularités qui, finalement, ont directement à voir avec leur identité. Parmi ces particularités, il y a d'abord le fier lever du drapeau, c'est-à-dire la revendication d'une nationalité pour contrarier l'absorption par la France (chez Rousseau cela est plus visible dans *Les Confessions*), qui quand même, bon gré mal gré, se vérifie souvent.²

La particularité et la revendication de cette particularité impliquent un rapport très singulier à la langue. En fait, aussi bien en Suisse qu'en Belgique (et je crois que l'on peut élargir cela à toute littérature francophone non-française), il y a (eu), au long des années, deux grandes directions, ou plutôt, deux attitudes opposées au niveau identitaire: d'un côté, les auteurs qui veulent être reconnus et qui veulent (ou sont indifférents au fait de) changer de nationalité, cela veut dire que, même s'ils ne l'actualisent pas administrativement, pour la grande majorité du public ils sont français (nationalité qu'ils réclament parfois); d'autre part, à l'autre extrême, on trouve ceux qui acceptent, montrent, voire accentuent les détails

¹ En ce qui concerne les aspects contextuels de cette littérature naissante, cf. Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande. 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995. Cet ouvrage, notamment le chapitre "L'émergence d'une avant-garde", est à la base de certaines des considérations qui vont suivre.

² Nombre d'auteurs belges et suisses (entre autres originaires ou non de pays francophones) sont encore aujourd'hui connus du grand public comme des Français. Cela ne se limite pas à la littérature, mais dans d'autres domaines comme la peinture ou la musique. Des noms comme Georges Simenon, Henry Bauchau, Jacques Brel, René Magritte, Hergé, Rousseau ou Amiel sont souvent associés à la France. D'autre part, il faut noter aussi que maints artistes francophones non-français demandent la nationalité française et/ou habitent le territoire français (par exemple, Henry Bauchau ou Jean-Claude Pirotte).

qui constituent leur identité plus profonde. Et c'est avec des auteurs qui partagent ce point de vue que naît la littérature belge de langue française, ou la littérature suisse de langue française.³

Tout se joue donc entre ces deux pôles. Certes, tous les auteurs ne se trouvent pas limités à ces deux positions.⁴ Il y aura donc des auteurs qui seront plus modérés, qui peuvent pencher d'un côté plus que de l'autre. En Suisse, la revendication des spécificités de la langue, du moins à une échelle plus large, assumée et importante, commence avec Jean-Jacques Rousseau qui affirme dans *Les Confessions*:⁵ «Je suis né à Genève en 1712».⁶

Bien qu'il n'y ait pas une vraie revendication chez Rousseau (au niveau de la langue), il y a déjà les indices qui mèneront aux changements du début du XX^{ème} siècle, un pas décisif dans l'accomplissement et l'affirmation de l'existence d'un champ littéraire suisse de langue française.⁷

Un autre nom très connu, et aujourd'hui revendiqué par certains critiques comme le père de la Bande Dessinée, c'est Rodolphe Töpffer. En effet, «[s]ous la plume de Töpffer, les termes locaux ont alors pour visée, comme les néologismes, les calembours ou les mots d'esprit, d'"ajouter de l'énergie au discours", de revitaliser la langue écrite menacée par l'académisme».⁸

Les auteurs de Suisse romande semblent donc refuser d'accepter *naturellement* une langue qui, tout en étant la langue française, n'est pas la leur. Cette position sera parfaitement incarnée, assumée et révélée au monde par la plume de Charles-Ferdinand Ramuz.

³ Sur cette question, cf. Paul Gorceix, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁴ La Belgique vit cette ambivalence peut-être plus fortement que tout autre pays.

⁵ Les considérations qui vont suivre sont basées sur le livre de Jérôme Meizoz, *Le Droit de "mal écrire"*. *Quand les auteurs romands déjouent le "français de Paris"*, coll. "Critique", Genève, Éditions Zoé, 1998. Dans cet ouvrage, Jérôme Meizoz donne un bref aperçu du champ littéraire suisse romand et de sa formation. Ceci est fait à travers le temps et l'auteur s'appuie sur quelques noms qui ont contribué, chacun à leur façon, à la création de l'identité suisse (plus spécifiquement romande) et, en particulier, à l'affirmation d'une littérature suisse romande. C'est ainsi que l'auteur revient sur les œuvres de Rousseau, Töpffer et Ramuz. Beaucoup resterait encore à dire, mais on peut y trouver des pistes importantes pour la compréhension du rapport des écrivains romands à la langue française.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, vol.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, NRF, Gallimard, 1959, p.6.

⁷ Jérôme Meizoz a travaillé cette question dans *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, coll."Existences et Société", Lausanne, Antipodes, 2003.

⁸ Jérôme Meizoz, *Le Droit de "mal écrire"*, p.46. La citation entre guillemets est de Töpffer, *Derniers voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances*, t.I, Genève, Librairie Julien, 1911, p.65.

Au contraire de certains de ses contemporains, Ramuz ne plaide pas pour la supériorité romande, ni pour le régionalisme. En effet, si ses œuvres ont comme décor le pays de Vaud ou le Valais, s'il utilise des régionalismes et s'il écrit plutôt dans un langage "parlé", c'est parce qu'il réclame son droit à l'identité romande, à une littérature romande, mais ouverte au monde et pas fermée sur elle-même. Comme le note Étienne Barilier:

Ramuz précise clairement, à plusieurs reprises, qu'il ne s'intéresse pas au "régionalisme", et qu'il ne se complaît nullement dans la célébration narcissique d'un petit arpent de terre. S'il rejoint l'élémentaire et le particulier, c'est pour mieux rejoindre le général et l'universel.⁹

Daniel Maggetti a très bien décrit ce rapport si particulier de l'écrivain à sa langue, à son pays, à ses racines et, en même temps, au monde qui l'entourait au-delà des montagnes et du monde sensible:

La posture ramuzienne apparaît [...] dans toute la complexité de la tension entre deux aspirations difficilement conciliables: d'une part, la volonté de rester attaché à une portion de pays, qui mène au régionalisme; de l'autre, le désir de parvenir à une consécration indiscutable, qui est indissociable d'une réflexion sur l'universel [...].¹⁰

À l'instar de Ramuz, maints écrivains, chacun à sa façon et selon son point de vue, se reconnaîtront des francophones, des parlants d'une langue qui dépasse largement le français de Paris, le français des académies. Le français qu'ils parlent, qu'ils écrivent, doit être un français vivant, plein d'énergie, comme le dit Töpffer. La position de Ramuz, comme celle de beaucoup d'autres écrivains et d'autres romands, est fort explicite dans la longue lettre que celui-ci écrit à l'éditeur Bernard Grasset (vers la fin des années '20), dont la citation qui suit n'est qu'un exemple des considérations pertinentes et profondes tissées par cet auteur vis-à-vis de sa langue et de son pays, en particulier dans sa relation avec la France:

Je suis heureux d'être Vaudois ; je suis même fier d'être Vaudois. Mais c'est un pays tout petit, c'est pourquoi on ne le connaît pas, de même qu'on ne connaît guère mieux la Suisse "romande" ou "française" dont il fait partie [...]. On ne la connaît pas ou guère dans sa

⁹ A propos de ce rapport à la Suisse et au monde, cf. Étienne Barilier, "Littérature romande", *Études de Lettres, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n.º4, 1982, p.5.

¹⁰ Daniel Maggetti, *op. cit.*, p.480.

réalité présente, si on l'a connaît en "littérature" et dans son passé, grâce à un ou deux de ses ressortissants, dont Rousseau, qui est Genevois, et Benjamin Constant, qui est de Lausanne mais qui ne sont plus l'un et l'autre que des entités, des entités littéraires, ou, pis encore, "idéologiques", très étroitement rattachées, sinon complètement incorporées, à la masse globale des écrivains français. Pour nous autres, leurs successeurs, et pas seulement ceux qui écrivent, on nous ignore ou à peu près. C'est bien le sort en gros de mon pays d'être à la fois trop semblable et trop différent, trop proche et pas assez, – d'être trop français et pas assez [...].¹¹

La conscience de ce rapport et des implications de parler une langue, qui est en même temps, la même et une autre, va contribuer à une rupture très marquée avec le champ littéraire français, et Ramuz en est certainement un des bastions.

2. Les premiers pas vers l'autonomie

En 1904, *Les Pénates d'argile* paraissent à Genève par l'initiative de Charles Ferdinand Ramuz, Adrien Bovy et des frères Cingria. Les premiers textes de Charles-Albert Cingria, *Invite à la rêverie* et *La Chanson du Renégat*, sont signés du pseudonyme Adalbert d'Aigues-Belles.¹²

Si le but était, selon Bovy, «de créer en Suisse latine un mouvement semblable à celui qui, il y a dix ou quinze ans, a suscité la littérature belge»,¹³ les contemporains, du moins dans le milieu journalistique, ne semblent pas avoir perçu cette intention. Dans la *Tribune de Genève* du 14 mars [1904], on parle du caractère commun de la revue et l'article se termine par cette référence aux textes de Charles-Albert Cingria : «Enfin, deux élucubrations tout particulièrement bizarres, signées Adalbert d'Aiguebelles, terminent le volume sans rien ajouter à sa gloire».¹⁴

¹¹ Charles Ferdinand Ramuz, *Deux Lettres*, coll. "Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, pp.27-28.

¹² Dans une lettre à Ramuz, Cingria écrit en septembre 1903 : «J'insiste pour qu'on me mette un pseudonyme» (CG, III, 89). Dans une lettre à Adrien Bovy, Ramuz s'exprime sur le choix de Charles-Albert Cingria : «Enfin pourquoi ce nom américain du Sud : Adalbert d'Aigues-Belles. C'est répugnant.» (Gilbert Guisan, *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, t. I, Lausanne/ Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967, p.119).

¹³ Lettre d'Adrien Bovy à Ramuz, 15 avril 1904, in Gilbert Guisan, *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, t. I, p.144.

¹⁴ Cité in Pierre-Olivier Walzer, *L'Âme antique*, p.170 (le nom «Aigue-Belles» paraît comme un mot juxtaposé dans les *Pénates*, Walzer l'écrit comme un mot formé par agglutination).

«Bizarre» est en effet un adjectif qui sera utilisé pour caractériser la personne et/ou les textes de Charles-Albert Cingria tout au long de sa vie. Avec *La Voile latine*, le pseudonyme disparaît et les caractéristiques qui seront celles de toute son œuvre commencent à affirmer plus fortement leur présence.

Encore en 1904, et suite à l'expérience des *Pénates*, Adrien Bovy, les frères Cingria et Gonzague de Reynold, fondent, toujours à Genève, une revue: *La Voile Latine*. Ramuz sera lui aussi à l'origine de la revue, mais depuis le début (et encore davantage vers la fin), il prend ses distances par rapport aux autres membres et, en particulier, par rapport aux raisons qui seront à l'origine de la fin de la revue (1910). Pierre-Olivier Walzer affirme que:

[d]ans la première équipe de *La Voile* on mettait en commun ses rêves, non ses idées. *La Voile* devait être un recueil de textes, mais de périodicité régulière, sur le modèle des *Pénates d'Argile*. Le sous-titre du recueil de 1904 – *Essai de littérature romande* – nous paraît aujourd'hui bien ambitieux, mais dans la perspective de l'époque, il semblait parfaitement justifié.¹⁵

Et en effet, si *La Voile latine* n'a pas un exposé de doctrine, ses rédacteurs ne laissent pourtant pas d'avoir «un but, et pour l'atteignent ils bousculeront sans trop de scrupules certaines habitudes et certains préjugés. [...] Ce qu'ils veulent: renouveler, si possible, les lettres suisses par l'idée de l'art. Opérer aussi par un retour à [leurs] plus authentiques traditions».¹⁶

Il est intéressant de voir que dans ce groupe, et en particulier chez les frères Cingria et, dans une autre mesure chez Ramuz, il y a un refus des habitudes contemporaines. Les principes idéologiques de *La Voile latine* peuvent se résumer ainsi: «l'art pour l'art, une certaine réaction contre le germanisme et la prédominance de l'influence latine».¹⁷ Le point de départ consistait alors dans une position critique face au moralisme ambiant, et, en même temps, dans une défense de la latinité contre un *helvétisme* (très lié au germanisme) croissant.

¹⁵ Pierre-Olivier Walzer, *Le Sabordage de "La Voile Latine"*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1993, p.47.

¹⁶ Alfred Berchtold, "De *La Voile latine* aux *Feuillets*", p.657.

¹⁷ Maryke de Courten, "Charles-Albert Cingria", p.450.

Cela signifie qu'en dépit de toutes les différences et même les divergences d'opinion, de croyances, etc., il y avait en effet un fond commun¹⁸ aux éléments qui faisaient partie de *La Voile latine*:

[t]ous ceux qui gravitent autour d'elle veulent améliorer le goût et la production de leurs compatriotes; tous semblent admettre la latinité de la Suisse romande, dans laquelle ils veulent s'inscrire, prenant leurs distances de Paris¹⁹ et s'affiliant par là aux revendications régionalistes; tous exigent que soit faite à l'artiste une place plus digne [...].²⁰

Or cette apparente harmonie est troublée, parce que si tous semblent partager les mêmes principes et idéaux, la pratique va se révéler fort différente. En fait, la revendication d'une Suisse latine ne peut se faire qu'en opposition à un germanisme très présent dans le pays.²¹ Cette position entraîne des conséquences aussi bien sur la conception des langues (notamment la française) que sur les opinions politiques et religieuses. C'est d'ailleurs par une divergence fondamentale à ce niveau-là que *La Voile latine* cessera d'exister après six ans d'activité: d'un côté, les frères Cingria (Alexandre encore plus que Charles-Albert) et leur attachement à l'idée de latinité, aux idées proclamées en France par Charles Maurras et à un catholicisme énergiquement vécu contre le protestantisme²²; d'un autre côté, Gonzague de Reynold et Robert de Traz, qui acceptent le germanisme en tant que faisant partie intégrale de la Suisse, de Traz partageant même les principes protestants. Ainsi, le groupe se scinde (Ramuz s'est distancié de ces querelles) et naissent *La Voix clémentine*²³ et les *Feuillets*.

¹⁸ Même si par la suite, il vient se nuancer et devenir tout autre.

¹⁹ Même lorsqu'ils y habitent, comme, par exemple, Ramuz.

²⁰ Daniel Maggetti, *op.cit.*, p.463.

²¹ La plus grande partie du territoire suisse est en effet occupé par la population germanophone (environ 64%). Cf. Georges Lüdi et Iwar Erlen, *Le Paysage linguistique en Suisse*, Recensement Fédéral de la Population 2000, Office Fédéral de la Statistique, Neuchâtel, 2005, p.10 (ouvrage consultée sur Internet le 21/06/2006, URL : <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/news/publikationen.html?publicationID=1738>). Cf. aussi <http://www.swissworld.org/fre/swissworld.html?siteSect=601&sid> (page consultée le 21/06/2006) et http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/infothek/lexikon/bienvenue_login/blank/zugang_lexikon.topic.1.html (page consultée le 21/06/2006).

²² Au début, la religion ne semble pas causer de problèmes ni aux catholiques ni aux protestants. Ils peuvent en discuter et se respectent. Toutefois, tout est déclenché par un refus de Robert de Traz (qui a rejoint l'équipe de *La Voile*) à publier un texte de Cingria où il est exactement question de religion. À partir de cet événement, leurs relations assument des contours différents, parfois insensés (par exemple, Charles-Albert giflera Reynold à la sortie d'une messe). Cf. Pierre-Olivier Walzer, *Le Sabordage de "La Voile Latine"*.

²³ Charles-Albert Cingria sera le directeur de cette nouvelle revue, fondée en 1911. Sur cela, Jacques Chessex constate, non sans humour, que «*La Voix clémentine* n'aura que deux numéros, Charles-Albert Cingria

Mais revenons à l'autre grand principe énoncé par Alfred Berchtold et, semble-t-il, proclamé par les rédacteurs de *La Voile latine*: l'art pour l'art. S'ils s'en réclament, cette affirmation ne sert, paradoxalement, qu'à proclamer la liberté de l'art, vu que pour eux, l'art ne doit pas tellement être détaché de la société, mais il doit surtout affirmer son indépendance par rapport à la politique et aux groupes de pression.

Cingria refusera le principe de l'art pour l'art tout pur, dans le sens où l'art n'est valable que pour lui-même. Il est vrai que les membres de *La Voile latine* tentaient de faire de la littérature sans les contraintes et/ou messages politiques qui étaient, en particulier à cette époque et en particulier en Suisse francophone, pays qui luttait pour donner des contours identitaires à son champ littéraire, des thèmes passionnément débattus. La critique réfère souvent cette caractéristique chez Cingria. Certes, il y a des principes esthétiques, des principes de l'autonomie de la littérature, mais on ne peut pas réduire cette position à l'expression *l'art pour l'art*. D'ailleurs, les doutes, Cingria les dissipe lui-même dans *Brumaire savoisien*: «Mais je ne crois pas non plus au *paysage pour le paysage* (comme qui dirait *l'art pour l'art*)», (OC, VI, 39).

Le but de *La Voile latine* est de changer le monde, notamment, l'Europe de la latinité dont la Suisse romande fait partie. Renouveau, certes, mais, et opposé sur différents aspects aux surréalistes, notamment dans l'idée que ce renouvellement passerait par le retour aux anciennes traditions du Moyen Âge (X^{ème} siècle).

Le début du XX^{ème} siècle a été témoin d'une grande volonté de changement, telle qu'en font preuve les mouvements de la «modernité». En Italie, Gabriele d'Annunzio proclame cette même nécessité qui, quelques années plus tard et suite à la Première Guerre mondiale, événement qui viendrait mettre par terre les espoirs d'une génération, deviendra une des lignes de force de l'œuvre nougésienne et du surréalisme bruxellois: «Rinnovarsi o perire».²⁴

n'ayant, comme on le sait, aucun don d'administration et de mariage», *Charles-Albert Cingria*, p.42. Ainsi, *La Voix clémentine* a été la deuxième et dernière expérience de Charles-Albert comme membre de la direction d'une revue (exception faite à *Petites Feuilles*).

²⁴ Traduction : «Se renouveler ou périr». Il est difficile de dire quelle a été (s'il y en a eu) l'influence mutuelle entre ces auteurs. Cingria, lui, connaissait d'Annunzio. Mais est-ce que Nougé l'aurait lu? C'est probable, mais rien ne le prouve. Quoi qu'il en soit, chaque œuvre est si particulière que les influences ne seront que très rarement fondamentales. D'autre part, et c'est cela le plus important, le début du siècle en Europe semble être marqué par cette volonté de changement, de renouvellement, qui vient être accentuée et transformée par la Première Guerre mondiale. Cette phrase de d'Annunzio est citée dans le chapitre d'Alfred Berchtold, "De *La Voile latine* aux *Feuillets*", p.657. Berchtold cite encore le même auteur, toujours dans le même sens: «Vivere pericolosamente.» (traduction : «Vivre dangereusement.»), *op. cit.*, p.656.

Ce besoin de renouvellement se manifeste lui aussi en Suisse romande et de façon très forte. Quand bien même Charles-Albert fait toujours appel aux traditions de la «romanité», ce n'est pas exactement un retour au passé qu'il défend, mais une reprise des valeurs et des façons de vivre qui sont à ses yeux les meilleures. Son œuvre ne peut être lue qu'à cette lumière.

Quelques années plus tard, Cingria regarde en arrière et fait le bilan de l'aventure de *La Voile latine*. Ce n'est que là qu'il semble se rendre compte de la magnitude de ce projet auquel il avait participé:

Maintenant quand je relis les numéros qui forment l'ensemble de *La Voile latine* je me rends compte que notre groupe réalisa à Genève, au lendemain du Symbolisme, une réaction analogue à celle qu'accomplirent tardivement, mais mieux parce que leur symbolisme s'était modifié en cubisme ou en futurisme et que ces disciplines même fausses étaient nécessaires, Cocteau, Max Jacob, Radiguet, Picasso, etc.²⁵

Beaucoup pourrait être dit là-dessus. Mais notons uniquement que Cingria se présente ainsi comme un élément d'un groupe d'avant-garde qui a en effet contribué au changement, ne fût-ce que dans le monde des arts. Et bien qu'il n'approuve pas certains mouvements (comme le cubisme ou le futurisme, et j'ajouterais, pour bien de points, le surréalisme), il reconnaît leur valeur révolutionnaire et leur nécessité.²⁶

En effet, *La Voile latine* a marqué les débuts de Cingria dans le monde des lettres, mais le phénomène que ce périodique a été «ne peut en fait être compris que si l'on tient compte non seulement de son insertion dans la réalité romande, mais aussi des liens que les membres de l'équipe rédactionnelle entretiennent avec le centre du champ français: il importe de restituer le contexte dans sa totalité, ce qui n'a toujours pas été fait», tel que le constate Daniel Maggetti.²⁷

Si le but n'est pas de compléter ce cadre déjà esquissé, il faut pourtant faire quelques remarques importantes. Charles-Albert Cingria est un personnage qui est singulier même dans ses rapports avec le milieu artistique de son temps, notamment français. Si la critique souligne fréquemment ses attaches au passé, il ne faut pas oublier

²⁵ *Ramuz chez lui et ailleurs* (OC, II, 301). Ce texte a été publié, pour la première fois, dans *Pour ou contre C.F. Ramuz*, coll. "Cahiers de la quinzaine", 17^e série, n.º1, [Paris], Éditions du Siècle, 1926.

²⁶ Outre le déjà cité *Ramuz chez lui et ailleurs* (OC, II, 301), cf. aussi *Moi, je n'aime qu'Aragon !* (OC, VIII, 291) et *Bagarres autour d'un film d'avant-garde*, (OC, III, 188-190).

²⁷ Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande*, p.462.

(ce que l'on fait souvent) qu'il était une conscience avertie de son temps. Cela ne veut pas dire qu'il partageait les mêmes idéaux, les mêmes principes ou les mêmes lignes de vie du Moyen Âge. Cela veut simplement dire, que, à l'inverse de ce que l'on semble parfois vouloir faire croire,²⁸ il n'était pas un être détaché du monde qui l'entourait. Il avait uniquement un regard particulier sur le monde, qui, toutefois n'était pas naïf.

C'est dans cette ambivalence temporelle, entre le passé et le présent, voire l'avenir, que se dessine le parcours de cet auteur qui a écrit ses textes dans des pays divers, étant la France et la Suisse romande les pôles principaux. Et ainsi, on revient à la problématique du champ littéraire en Suisse romande.

Par son caractère, par son comportement mais aussi par son écriture, Charles-Albert Cingria présente quelques particularités très intéressantes qui le détachent encore plus que les autres de cette génération des *Pénates d'argile*, de *La Voile latine* ou des *Cahiers Vaudois*,²⁹ mais aussi d'autres de ses contemporains non suisses, notamment français. Mais, avant d'y arriver, faisons quelques remarques importantes sur le parcours de cet écrivain-musicologue.

3. Charles-Albert, le «loufoque»

Charles-Albert Cingria naît à Genève en 1883 d'un père Constantinopolitain et d'une mère polonaise. Ne s'identifiant pas (tout à fait) avec la Suisse, il se caractérise souvent de façon originale: «Je suis Constantinopolitain, c'est-à-dire Italo-franc levantin» (IPL, 32).

²⁸ Il n'est pas rare de trouver des commentaires sur Cingria qui limitent son œuvre à un regard simpliste et innocent sur le monde. C'est ainsi que des commentateurs, comme Richard Blin, disent de l'œuvre de Cingria qu'elle en est une «qui, loin de tout esprit de lourdeur et de sérieux, clame la primordiale innocence d'un être, son plaisir à être au monde, tout en nous donnant à entendre la musique du temps» (Richard Blin, «La Musique du temps», *Nouvelle Couronne de Charles-Albert Cingria*, p.34).

²⁹ Revue dans laquelle participaient des membres de *La Voile latine* créée aux débuts de la Première Guerre mondiale dans laquelle participaient maints écrivains de la Suisse romande et qui a constitué un vrai acte de révolte contre le pouvoir (notamment littéraire) installé. En effet, après la disparition de *La Voile latine* et la scission de son groupe rédacteur en deux, voilà que «la guerre éclate, rapprochant les jeunes écrivains de *La Voile latine* et de *La Voix clémentine*, effaçant les brouilles, les distances, et surtout la fondation des *Cahiers vaudois*, en 1914, rallie les tempéraments divers mais soucieux de la même entente» (Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, p.44). Pourtant, le cadre n'est pas si pacifique et idyllique que le dépeint Chessex, et Cingria n'a contribué à cette initiative qu'avec deux textes, *Extraits des notes de garage du neveu aux Billettes* (OC, I, 82-97) et *Essai de profession de foi d'un embusqué savoyard* (OC, I, 98-108).

Ses origines semblent déjà s'inscrire dans le chemin que mènera Cingria: le déplacement constant. Plus que citoyen de Genève ou de Paris, il est citoyen du monde, surtout de l'Europe.

3.1. Une décision (voilée)

Très jeune, Charles-Albert Cingria part en Italie pour faire des études de piano. Il s'y portait, semblerait-il, à merveille. Néanmoins, le 5 février 1903, pour des raisons qu'il explique dans une lettre à Adrien Bovy mais qui ne sont cependant pas très claires, il décide d'abandonner la musique au profit de l'écriture:

Eh oui, j'ai usé de tout ce que j'avais de fibres musicales, plus rien ne coule naturellement, plus rien n'est sincère, comme dans une langue à son déclin, où les figures poétiques immobilisés ont perdu leur sens à force d'être répétées, mon clavier dévide des centaines de formules machinales qui s'enchaînent dans un ordre logique mais ne concordent plus avec mes sentiments. La littérature est moins difficile! [...] cependant ma langue poétique est déjà finie, j'en ai mal au cœur c'est pourquoi je vais me mettre à la prose sévère de sorte que je comprime une évolution qui mènerait à une décadence. (CG, III, 24)

De ces lignes, on peut retirer quelques conclusions: la littérature serait un art plus facile que la musique, il aurait déjà épuisé sa veine poétique (depuis très tôt Cingria a abandonné l'écriture de vers), la prose lui permettrait de ne pas s'en tenir à des mouvements machinaux, alors qu'à ce moment-là la musique se réduirait pour lui à cela.

Mais qu'est-ce qui s'est passé pour qu'il arrive à une telle conclusion? On ne le sait pas. Comme beaucoup d'autres questions sur la vie de cet écrivain, celle-ci reste aussi ouverte. Jacques Chessex tente de donner une réponse: «Ce jeune homme est sûr de sa vocation: il sera musicien. Mais il va se passer quelque chose d'étrange: ses voyages et la fréquentation de ses amis qui se vouent aux lettres – son frère Alexandre, Adrien Bovy, Ramuz – le détachent lentement de sa vocation initiale».³⁰

Si l'influence de ces personnes est très grande (surtout celle de son frère), elle ne paraît pas une raison suffisamment consistante et sérieuse pour le faire aboutir à cette

³⁰ Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, p.35.

décision qui semble plutôt un phénomène *étrange* qu'une pure et simple conséquence de l'ascendant de ses amis. Cela le devient d'ailleurs davantage quand on sait que l'abandon de la musique n'est pas total. Elle continue d'être présente dans ses textes sous plusieurs formes et le rythme qui est si particulier à son écriture lui est profondément lié, autant que la conception qu'il se fait du langage et de l'écriture.³¹

Si la musique est un des axes qui orientera sa vie et qui en fera partie de multiples manières, son frère aîné, le peintre et écrivain Alexandre Cingria, exercera également une influence sur son cadet. Les amis d'Alexandre se voient souvent obligés de supporter le cadet, garçon capricieux et au mauvais caractère.³² D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que, dans une lettre à Adrien Bovy, Ramuz, lors d'un épisode provoqué encore une fois par le caractère difficile de Charles-Albert Cingria, écrit : «Merci pour la carte de Mme Cingria que vous m'avez transmise. Le petit **loufoque** m'a mis auprès d'elle en très mauvaise posture».³³ En effet, cette appellation était courante entre le groupe d'amis d'Alexandre,³⁴ qui basculaient constamment entre la sympathie et l'irritation extrême provoquée par son cadet :

Impertinences, menaces, reproches, agitation très littéraire, le jeune modeste d'hier se démène, exige, s'insurge. "Charles-Albert, l'encre vous monte à la tête!" écrit plaisamment Gilbert Guisan [...] Et c'est bien l'opinion des aînés, que ses susceptibilités étonnent, amusent, ou irritent (ils le baptisent le loufoque et se plaignent souvent de lui).³⁵

Les deux frères sont très unis, aiment le voyage, et ont chacun leur caractère très particulier. Ils avaient, semble-t-il, une susceptibilité très aiguë, comme en témoigne le propos de Gonzague de Reynold adressé à Charles-Albert Cingria:

Vous êtes, en effet – pour tout liquider – Alexandre et vous, d'une telle susceptibilité que vous devenez inabordables. Vous croyez toujours à des incompréhensions, à des

³¹ Voir plus loin, dans ce chapitre, point 5. «La Langue de C.-A. Cingria». Voir aussi point 1. «Entre l'écriture alimentaire et l'érudition», dans le chapitre III «La mécanique complexe de la machine cingriesque» de cette partie.

³² À ce propos, comme pour d'autres aspects de sa biographie, voir Pierre-Olivier Walzer, *Le Sabordage de "La Voile Latine"*.

³³ Lettre de Charles Ferdinand Ramuz à Adrien Bovy, 03 août 1904, in Gilbert Guisan, *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, t. I, p.167 (c'est moi qui souligne).

³⁴ Cf. d'autres occurrences dans les lettres échangées entre les membres du groupe dans Gilbert Guisan, *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, t. I, p.167.

³⁵ Jacques Chessex, *op.cit.*, p.37.

conspirations de toute sorte. Le moindre échec vous irrite. Vous manquez de simplicité dans vos relations; vous êtes inutilement violents et agressifs; jamais vous ne faites le moindre effort pour vous mettre à la place des autres. Vous prenez et tournez tout au tragique.³⁶

En effet, lors des querelles, qu'elles soient ou non intellectuelles, qui agitent le groupe, Alexandre soutient toujours son frère. C'est dans ce contexte que le cadet Cingria fait la connaissance de ceux qui seront parmi ses plus grands amis, comme Charles Ferdinand Ramuz ou Adrien Bovy. Et s'il est parfois très difficile à supporter, on lui reconnaît du génie. Gonzague de Reynold écrit dans une lettre à Adrien Bovy (6 octobre de 1904) :

Mais pourquoi donc ce gamin se figure-t-il qu'à vingt et un ans il est infaillible en tous domaines, et maître à la fois de son crayon et de sa plume? Au reste, il est absolument capable d'un effort supérieur, et je lui décernerais encore plus volontiers un brevet de génie qu'à n'importe quel autre.³⁷

Ainsi, suite à sa décision d'abandonner la musique et avec des personnes de la génération précédente de quelques années, Charles-Albert Cingria entre dans le monde des lettres.

4. De l'écriture

L'œuvre de Cingria est très vaste et comprend des textes qui sont encore inédits.³⁸ Le parcours de cet auteur est lui aussi très particulier et son œuvre se compose de textes de différentes sortes: il y en a de très brefs, de très longs; les uns présentent une dominante

³⁶ Pierre-Olivier Walzer, *op.cit.*, p. 70. Lettre non datée, mais vraisemblablement de fin novembre 1910. Dans cette lettre, on peut déjà percevoir les tensions qui caractérisent les rapports interpersonnels de Cingria.

³⁷ Lettre citée par Jacques Chessex, *op. cit.*, pp.90-91. Ce n'est pas seulement Reynold qui va voir en Cingria un grand esprit de son temps. D'autres comme Claudel et Paulhan vont également le faire. D'ailleurs, Paulhan fait preuve de ses convictions non seulement dans ses lettres, mais aussi dans ses actes, notamment dans ses efforts pour octroyer une place à Charles-Albert Cingria (et la maintenir) à la *NRF*, mais aussi dans sa volonté de faire publier les œuvres complètes de l'auteur suisse.

³⁸ Tout au long de cette étude, je ne mentionnerai que ceux qui se sont révélés pertinents pour la problématique abordée, consultés au CRLR, grâce à la disponibilité de son directeur, Daniel Maggetti. Je lui en suis reconnaissante.

historique, d'autres plutôt fantastique; il y a ceux qui semblent être des récits de voyage; des chroniques; des comptes rendus, des commentaires, entre autres. Quoi qu'il en soit, de son vivant, Cingria publie essentiellement des articles, des chroniques, des enquêtes pour divers périodiques, mais aussi trois grands ouvrages érudits: *La Civilisation de Saint-Gall* (1929), *Pétrarque* (1932) et *La Reine Berthe et sa famille* (1947). Ses textes les plus significatifs sont publiés à partir de la fin des années vingt. *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* sont, en 1928, le baptême de feu de l'auteur. Il s'agit de son premier texte d'une certaine étendue; Cingria y met en œuvre et y expérimente diverses stratégies d'écriture.

Si Cingria est fort conscient des enjeux de l'écriture littéraire, notamment de son écriture, on ne peut pas trouver, tout au long de son œuvre, un moment (ou un texte) où Cingria ferait le bilan ou procéderait à une réflexion plus profonde sur l'acte d'écrire. Il y a en effet des notes, des références, des remarques et des commentaires éparpillés qui peuvent permettre à son lecteur de mieux comprendre quelle était la posture de l'auteur face à son activité. Toutefois, il n'est pas rare de trouver des commentaires qui vont dans des sens opposés à ceux prétendument exprimés. D'autre part, son œuvre contient des réflexions intéressantes et plus détaillées sur le texte historique et sur la façon dont on devrait écrire l'Histoire. Si cette discipline assume un rôle très important dans sa vie et dans sa conception d'écriture, il faut essayer de comprendre de quelle manière Charles-Albert Cingria vivait le fait d'être écrivain, ce qui le poussait à l'acte d'écrire, quelles étaient ses références principales.

4.1. Des points de repère

Les influences qui s'exercent sur l'œuvre de Cingria sont très variées et datent de différentes époques. Aux influences littéraires, il faut ajouter les influences des musiciens et des écrits sur la musique.

L'auteur suisse était avant tout un grand lecteur, et préférait souvent des ouvrages retirés dans les coins sombres des bibliothèques. Il lisait les classiques Grecs et Latins (tels qu'Apulée); Saint-Thomas d'Aquin, qu'il admirait énormément (d'ailleurs, il défendait le thomisme); Thomas Platter, Félix Platter et Thomas II Platter, trois auteurs qui, étant de la Suisse alémanique, écrivaient en allemand (il admirait surtout l'*Autobiographie* du

premier); Pétrarque, auteur auquel il a dédié plusieurs articles et un ouvrage historique;³⁹ Dante, dont il aimait plus les sonnets que *La Divine Comédie*; Chesterton, auteur anglais, une des grandes références non seulement à cause de son style, mais aussi pour son catholicisme fervent.

À ces noms on pourrait ajouter maints autres comme le moine compositeur Notker le Bègue,⁴⁰ à qui Cingria a rendu hommage dans son livre *La Civilisation de Saint-Gall*, ou encore Rousseau. Pour les auteurs plus proches de lui dans le temps, il est difficile d'affirmer s'ils ont exercé une influence sur lui ou s'il s'agit seulement de noms que Charles-Albert Cingria connaissait et admirait. Parmi ceux-ci, Baudelaire, Rimbaud, Joyce, Claudel, Apollinaire, Valéry ou Nietzsche.

Quoi qu'il en soit, si ces noms sont présents dans son œuvre, elle ne perd aucune de ses particularités, bien au contraire, elle en gagne et les connaître peut aider le lecteur à mieux comprendre cette œuvre. Ces influences ont eu un rôle très important et témoignent du caractère hétéroclite des références de l'auteur. De même, son œuvre partage de cette caractéristique. Toutefois, il est difficile d'évaluer leur véritable résonance dans l'ensemble des textes de Cingria car elles y sont éparpillées.

Par ailleurs, on est confronté à une même difficulté lorsque l'on prétend faire le point sur la valeur de l'acte d'écrire pour Charles-Albert. Pour tenter de mener cette tâche complexe à bout, il faut rassembler des bribes d'information diverses que l'on peut trouver dans l'œuvre, les correspondances et les témoignages.

4.2. Écrire pour (sur)vivre

Au contraire de Paul Nougé, tout au long de sa vie, Cingria n'a fait qu'être écrivain. Le Belge voyait là une limitation, tandis que le Suisse voyait dans l'écriture la liberté⁴¹ à plusieurs niveaux.

³⁹ *Pétrarque*, publié dans *Les Cahiers Romands*, Payot, Lausanne, 1932; repris dans les *OC*, V, [9]-140.

⁴⁰ Moine de Saint-Gall, Notker a été surnommé «le Bègue» (IX^{ème} siècle). Néanmoins, et malgré cette caractéristique, il a été connu par ses dons de poète, mais surtout de musicien. C'est à lui que les musiciens doivent certaines techniques (utilisées encore de nos jours), comme les tropes et les séquences, et la naissance des neumes.

⁴¹ Concept fondamental chez Cingria. C'est d'ailleurs sous l'égide de la liberté ainsi que de l'érudition que le premier colloque sur cet auteur a été organisé. Les actes ont été réunis par Maryke de Courten et Doris

Le souffle de la liberté semble se maintenir même si, après une première période d'insouciance financière, et suite à l'épuisement d'un héritage, Charles-Albert dépend uniquement de sa plume pour (sur)vivre. N'ayant pas d'autres revenus et ne voulant pas se contraindre en prenant d'autres voies, il passe de mauvais moments, où l'argent pour un timbre⁴² est un rêve et bien manger un mirage. C'est dans ses lettres que cela est le plus visible. Il s'en plaint souvent à son frère et, détail intéressant, c'est essentiellement à partir du moment où l'héritage s'épuise, que Cingria écrit le plus.⁴³

Il semble donc que ce sont en grande partie les raisons financières qui le poussent à l'écriture. C'est pour cette même raison qu'il a participé, parfois uniquement avec une courte chronique ou un bref article d'opinion, à tant de périodiques. Ainsi, le lecteur se retrouve avec une œuvre faite de petits bouts, publiés ici et là. La plus grande partie de l'œuvre de l'auteur est constituée de ces textes, d'où la sensation de fragmentation. Quelques questions pertinentes alors s'imposent, telles que: l'œuvre de Cingria est-elle fragmentaire par hasard? L'est-elle uniquement pour des raisons liées aux conditions de sa production matérielle? Ou à cause des nombreux textes courts aux sujets les plus divers?⁴⁴

4.3. Éditeurs

Avant d'aller plus loin dans la discussion de cette question, il faut regarder d'un peu plus près le rapport de Cingria aux maisons d'édition et/ou aux périodiques.⁴⁵ En fait, non seulement il apparaît comme un personnage au comportement, au style, au rythme et à la philosophie de vie inusités, comme il entretient un rapport très particulier avec ses contemporains.

Jakubec sous le titre, mentionné plus haut, *Érudition et Liberté. L'univers de Charles-Albert Cingria*. Les articles de cet ouvrage seront souvent cités au long de cette étude.

⁴² Jacques Réda s'est inspiré de cette plainte de Cingria pour écrire un article qui s'intitule exactement "Le Prix des timbres", in *Le Bitume est exquis*, pp.35-48.

⁴³ S'il prend la décision d'écrire en 1903, il ne commence à le faire régulièrement que vers 1928, année marquée par la publication de son premier ouvrage, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. En fait, et on peut le percevoir en regardant les volumes des *Œuvres complètes*, les textes publiés jusqu'à 1928 n'occupent même pas un demi-volume, c'est-à-dire une partie infime dans l'univers de l'œuvre de l'auteur.

⁴⁴ Les réponses à ces questions seront données tout au long de la présente étude.

⁴⁵ Maryke de Courten a tracé de manière succincte le parcours de Cingria dans les maisons d'édition et ses rapports avec les éditeurs. Les paragraphes qui suivent donnent une autre perspective, complémentaire, de cet article (Maryke de Courten, "Charles-Albert Cingria", pp.449-471).

Charles-Albert Cingria, outre *La Voile latine* et *La Voix clémentine* (qu'il a dirigée), a participé à de multiples périodiques suisses, français, mais aussi d'autres pays tels que les Pays-Bas ou le Maroc.⁴⁶ En Suisse, il publie même dans des périodiques sortis dans la région germanophone du pays.⁴⁷ La plupart de ses textes paraissent en France, dans des villes aux contextes géographiques et littéraires très différents, comme Paris, Colmar, Lyon, Passy/ Haute Savoie et Marseille. La diversité géographique se multiplie plus encore en Suisse: Genève, Lausanne, Montreux, Neuchâtel, Fribourg, Zurich, Bâle, Bienne, entre autres.⁴⁸

Cingria ne fait donc pas de choix entre le grand centre parisien et l'endroit où il est né. Il a pu en effet marier la France et la Suisse francophone sans que cela lui pose des problèmes ou des questions au niveau de la valeur et de la reconnaissance de ses textes. Ses débuts ont été surtout en Suisse, notamment à Genève et à Lausanne. Par la suite, trois villes d'édition reviennent souvent: Paris, Genève et Lausanne. En particulier, on peut remarquer qu'il y a des périodes d'alternance où parfois c'est à Paris qu'il publie, d'autres fois à Lausanne. En fait, c'est dans la ville de Lausanne que se sont établies les deux grandes maisons d'édition suisses francophones: Mermod et Payot.

Jusqu'à la fin de sa vie, les textes de Cingria seront publiés entre ces deux pôles. Henry-Louis Mermod publie à Lausanne une revue intitulée *Aujourd'hui*, à laquelle Cingria a donné de nombreux textes entre 1929-1931. En juin 1933, son premier compte rendu paraît à la NRF⁴⁹ (sur *La Vie des crapauds*, de Jean Rostand) dont le directeur est Jean Paulhan⁵⁰ qui admirera toujours le travail de Cingria (comme celui de Nougé) et qui va le défendre au cours de différentes polémiques. Le soutien de Paulhan se fait remarquer surtout dans une querelle entre Cingria et Gide qui les opposait de façon irréductible du point de vue littéraire.

La polémique a été déclenchée par le compte rendu de Cingria sur les deux ouvrages de Trotsky (*Ma vie* et *Histoire de la révolution russe*). Charles-Albert Cingria y

⁴⁶ Cingria a publié plusieurs textes en français dans *De Gemeenschaap, Maandschrift voor Katholieke Reconstructie*, Utrecht (e.g. *Le quinze juillet*, 1^{er} année, n.º7, juillet 1925, pp.231-236; *Otto van Rees*, 1^{er} année, n.º10, octobre 1925, pp.316-320); *Image de Max Jacob, Aguedal*, Rabat, 4^e année, n.º2, mai, 1939, pp.151-154.

⁴⁷ e.g. Traduction allemande de *Introduction à Otto-Charles Baenninger*, Éditions Graphis, Zurich, 1949.

⁴⁸ Je ne dresse pas ici une liste exhaustive des sites de publication, qui s'élargit encore à d'autres lieux.

⁴⁹ Tout semble indiquer que c'est Claudel, qui lui reconnaissait aussi du génie, qui l'introduisit dans le milieu de la NRF et plaidait pour lui (cf. *CG*, IV, pp.[9]-57 et aussi Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003, p.165).

⁵⁰ En réalité, Jean Paulhan n'en deviendra officiellement le directeur qu'en 1935, jusque-là il est sous la tutelle d'André Gide et de Gaston Gallimard. Sur Paulhan et la NRF, cf. Laurence Brisset, *op. cit.*

fait un éloge du style du Russe, mais ne laisse pourtant pas de critiquer et de mettre en évidence, non sans ironie, les idées politiques qu'il ne partage pas. Gide ne veut même pas voir l'article publié.⁵¹ Finalement, l'article paraît, et après quelques comptes rendus, Cingria devient un collaborateur très actif de la *NRF* jusqu'à sa mort, étant notamment un des responsables pour la rubrique *l'Air du mois* à laquelle il participe régulièrement jusqu'en 1939, date à laquelle commence la Seconde Guerre mondiale et il retourne en Suisse.

Pendant les années de guerre, Cingria publie surtout en Suisse. Il fonde, avec Géo Augsbourg, les *Petites Feuilles* (1941-1943), à parution irrégulière, et ses textes sont publiés dans plusieurs petits périodiques, mais beaucoup dans *L'Action* (Lausanne), surtout en 1944 (année où Cingria s'écrit contre les éditeurs).⁵²

De retour à Paris après la fin de la guerre, Cingria publie certains de ses textes dans les *Cahiers de la Pléiade*, dirigés par Jean Paulhan qui continue de soutenir l'écrivain suisse. Les *Cahiers de la Pléiade*⁵³ sont adressés à un public plus limité, à une élite intellectuelle, plus encore que la *NRF*, qui renaîtra en 1953. Cingria continue d'être lié, jusqu'à sa mort, à *La Nouvelle NRF*, notamment grâce à Paulhan.

C'est aussi grâce à ce grand personnage que la première tentative de rassembler les textes de Cingria a été faite: «Après la guerre, Paulhan réussit à convaincre Gallimard d'éditer les *Œuvres complètes* de Cingria. Le premier tome, intitulé *Bois sec bois vert*, paraît en 1948 mais il se solde par un échec tel que Gallimard décide d'arrêter les frais».⁵⁴

C'est Cingria lui-même qui a organisé et choisi les textes du premier volume de ses *Œuvres complètes*. Si celui-ci a pu voir le jour en 1948 à Paris, les *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria ne seront publiées que quelques années plus tard (1967) à Lausanne, aux Éditions L'Age d'Homme. Malgré son titre, cette édition n'est pas *complète*. Il y a beaucoup de textes qui demandent encore à voir le jour et à être lus.⁵⁵

Ayant besoin d'argent pour vivre, Cingria profitait de chaque opportunité pour faire publier ses textes. C'est ainsi que l'on en trouve quelques-uns dans la revue et le journal de

⁵¹ Sur les rapports Gide-Cingria et notamment sur cette polémique, cf. *CG*, II, 154, 156 ; IV, 46, 50-51, 65-71, 103 ; Peter Schnyder, "Charles-Albert Cingria entre Paulhan et Gide", in Maryke de Courten et Doris Jakubec (coord.), *op. cit.*, pp.299-334 ; Laurence Brisset, *op. cit.* pp.291-293.

⁵² Polémique analysée en détail un peu plus loin.

⁵³ Le premier numéro des *Cahiers de la Pléiade* sort le 30 avril 1946 (Paris).

⁵⁴ Laurence Brisset, *op. cit.*, p.392.

⁵⁵ Du moins quelques-uns de ces inédits devront être publiés dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes*, en préparation.

la Maison Charles-Veillon, une maison de mode à Lausanne. Il s'agit pour celle-ci d'une sorte de mécénat, et le fait que son ami Géo Augsbourg en soit le directeur n'a pas été étranger à sa collaboration. Quoi qu'il en soit, cette participation durera jusqu'à la mort de l'auteur.

Toutefois, il ne faut pas s'imaginer que les textes de Cingria parus dans ces périodiques parlent de mode, même si ce n'était à la façon poétique de Nougé dans le *Catalogue Samuel*. Nougé décrivait les manteaux de fourrure illustrés par Magritte dans une perspective commerciale, bien que très poétique. Cingria écrivait certes dans les deux périodiques de mode, mais la plupart de ses textes sont une véritable surprise: on ne s'y attend surtout pas dans ce genre de publication. On y trouve, par exemple, *Mon plus beau souvenir de Noël* (1944), *Fribourg vu par un hôte* (1945), *Écrire, Peindre, Apprendre*, (les trois textes sont de 1948) *Mozart aux Bouches-du-Rhône* (1949), *Une lettre* (1953).

Une conséquence de poids de l'importance des périodiques dans l'œuvre de l'auteur est le fait que celle-ci aboutit à un autre type de diversité. Cingria écrivait aussi des textes sur la musique (publiés dans des revues spécialisées, en particulier *La Revue Musicale* [Paris]), sur l'art (par exemple, *L'Art vivant* [Paris] ou *Œuvres* [Genève]), ou encore des introductions et/ou invitations à des expositions, des catalogues d'exposition ou des opinions sur des livres, souvent de gens de son cercle d'amitiés (par exemple, *Notre terre et ses gens* [préface aux dessins de G. Augsbourg], Lausanne, La Guilde du livre, vol.12, 1937; *Peindre c'est croire...* [cartes d'invitation au vernissage de l'exposition collective "Romanité", Lausanne, 1930; *Modigliani* [préface du catalogue de l'exposition du peintre, Bâle, 1934]).

La diversité des lieux d'édition (qui pourra s'expliquer dans une certaine mesure par les déplacements constants de l'auteur), la diversité des types d'édition avec des publics-cible différents,⁵⁶ et même la diversité des thèmes abordés, sont également le reflet d'un écrivain qui n'a pas de liens à un groupe particulier, qui suit ses principes à lui seul,

⁵⁶ Il ne faut pas oublier que Cingria, au cours de sa vie, a fait publier quelques volumes et plaquettes, tels que, comme nous l'avons déjà remarqué, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* (Lausanne, Éditions Cahiers Vaudois/Éditions des Lettres de Lausanne, 1928 [OC, I, 121-189]); *Pendeloques alpestres* (Lausanne, Mermod, 1929 [OC, II, 52-72]); *La Civilisation de Saint-Gall* (Lausanne, Éditions Cahiers Vaudois/ Éditions des Lettres de Lausanne, 1928 [OC, II, 107-223]), *Pétrarque* (Lausanne, Payot, 1932 [OC, V, 7-140]); *La Reine Berthe* (Genève-Paris, Éditions des Trois Collines, 1947 [OC, IX, 9-208]). Pour une liste plus complète avec l'image des frontispices et d'autres informations sur les premières éditions des volumes de Cingria, cf. Jean-Christophe Curtet, *Charles-Albert Cingria. 1883-1954, "Couloirs des Coups d'Oeil"*, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, juillet 2004, <http://www.ville-ge.ch/bpu/expos/f/couloir-2004-3-Curtet.pdf> (page consultée le 27/06/2006).

mais qui a, tout de même, un grand besoin d'argent pour survivre. En outre, cette diversité témoigne d'une grande souplesse pour adapter son écriture aux diverses sollicitations, au nom de cette «liberté» qui guidait aussi bien sa vie que son écriture littéraire. Cette capacité d'être divers, cette liberté de se mouvoir entre divers pays, conjuguant notamment la Suisse romande et la France, et qui fait de lui un auteur si particulier, s'explique aussi par la nécessité économique. Finalement, il ne vivait que de son écriture et, comme l'affirme Cingria, un écrivain affamé n'a rien de pittoresque.

4.3.1. Auteur et éditeurs

En 1944, donc en pleine guerre mondiale, en Suisse, et notamment en Suisse romande, l'édition connaît un grand essor. Les classiques surtout vont être réédités pour pourvoir au besoin du maintien de la tradition, mais aussi de la croissance des revenus des éditeurs. La Suisse est le seul pays francophone européen qui n'est pas occupé par les Allemands, situation qui fait de ce pays un site de concentration d'auteurs, en particulier francophones. L'édition et la production littéraire en Suisse sont en hausse et dans une situation privilégiée, notamment en ce qui concerne la langue française.

Or, c'est pendant cette période que Charles-Albert Cingria veut faire publier son ouvrage *La Reine Berthe et sa famille*. Toutefois, et parce qu'il ne trouve aucun éditeur bienveillant, l'ouvrage ne verra le jour qu'en 1947. Cette difficulté à faire paraître *La Reine Berthe* pousse l'auteur à écrire trois textes dénonciateurs et très ironiques sur ce problème: *Auteurs et éditeurs I*, *Auteurs et éditeurs II*, *Auteurs, éditeurs et ... lecteurs III* (OC, VII, 258-264).

Ces textes sont, d'une part, une attaque contre les éditeurs, et d'autre part, un cri de révolte, car, comme maints écrivains à cette époque, Cingria manque d'argent. Et, en effet le noyau de la question est résumé très succinctement par Cingria lui-même: «Nous ne sommes pas exigeant: nous demandons de quoi vivre» (*ibid.*, 262).

Le besoin d'argent a été certes un moteur qui a poussé Charles-Albert Cingria à la production; mais il ne peut pas tout expliquer car, sous le voile de l'indifférence, les principes, les soucis et les pensées de l'auteur sont très présents dans ses textes, et il n'y renonce pas au profit de la notoriété, de la célébrité qui lui donnerait probablement tout

l'argent dont il aurait besoin.⁵⁷ Ces questions ont été posées par l'auteur dans *Le Petit labyrinthe harmonique*:

D'ailleurs, m'étais-je dit, quelle folie que d'écrire! Ecrire pour qui? Ecrire pour quoi? Ecrire des pièces? Il y en a déjà. Des nouvelles? Il n'y a rien de nouveau. [...] Dans le fond n'est-ce pas toujours par vanité, pour montrer que l'on est peuplé de séraphins et que d'autres n'ont pas cela? Est-ce que d'ailleurs ce calcul n'est pas faux? (PLH, 34)

La conclusion n'est certes pas très encourageante: s'il n'y a rien de nouveau, le seul motif qui puisse mener à l'écriture est une impulsion de vanité basée sur des images qui peuvent se révéler inexactes. Paradoxe: pour se demander pourquoi écrire, Cingria écrit. Comme on pourra le voir tout au long de cette étude, ce n'est pas le seul ni le moindre paradoxe que l'œuvre de Charles-Albert présentera.⁵⁸

Dans cet extrait de *Le Petit labyrinthe harmonique*, il convient de relever un aspect fondamental: Cingria démontre avoir pleine conscience des œuvres qui le précèdent, de leur valeur et, surtout, il révèle une envie de ne pas répéter ce qui a été fait. Comme écrivain, l'important serait d'apporter du nouveau, du différent. Refus donc d'écrire des pièces ou des nouvelles, et désir de construire au-delà de ce qui a été fait. Et c'est ainsi que naît l'œuvre fragmentaire de Cingria, consciente et révolutionnaire, avec des traits qui lui sont caractéristiques et sur lesquels repose le *fragment cingriesque*. Toutefois, avant d'aller plus loin, il faut s'arrêter quelques instants sur la position de Charles-Albert Cingria vis-à-vis de sa langue.

Son texte *Écrire*,⁵⁹ constitue moins une réflexion sur l'acte d'écriture que sur la langue. Bien sûr, les deux aspects sont associés, et l'écriture se fait par la langue, avec la langue. Par ailleurs, cette même écriture réfléchit la conception de la langue de celui qui écrit. Tout au long de l'œuvre de Cingria, il y a des références à la littérature (surtout en

⁵⁷ Léon Petit, un autre écrivain, a noté dans une dédicace à Charles-Albert Cingria: «A Cingria, un des rares hommes profonds de notre époque, le seul qui ne se hâte pas de commercialiser son *génie véritable*» (cité par Pierre-Olivier Walzer, *L'Âme antique*, p.53). A titre d'exemple, souvenons-nous aussi des divergences entre André Gide (directeur de la NRF avec Jean Paulhan) et Cingria (cf. plus loin, dans ce chapitre, point 6.1.1. «Les polémiques autour d'André Gide»).

⁵⁸ D'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, le paradoxe est un des traits que les critiques (et certains auteurs) reconnaissent à cette modalité d'écriture qu'est le fragment.

⁵⁹ Publié pour la première fois dans le *Journal de la Maison Charles Veillon*, Lausanne, 5^e année, n.º1, janvier-février, 1948; et repris sans un passage dans la NRF en 1957; publié aussi dans les OC, VIII, 294-295.

tant que compte rendus ou articles d'opinion) et quelques-unes à l'écriture. Mais où en est-il par rapport à *sa* langue, à *son* français?

5. La langue de C.-A. Cingria

5.1. La révolte contre l'académisme

L'opinion de Charles-Albert sur la langue est claire: refuser en bloc l'académisme, qui est comme une langue dressée, embaumée, et qui ne signifie guère. De Töpffer à Cingria, en passant par Ramuz (et on pourrait encore ajouter d'autres noms), on constate une position qui, si elle n'est pas tout à fait identique, se nourrit des mêmes principes chez les auteurs suisses francophones:

Il y a un [...] trait commun à Töpffer et à Cingria, c'est leur goût de la langue parlée. [...] Cingria a pris la défense du parler de Ramuz et montré la nécessité pour l'écrivain vaudois de reproduire une syntaxe lotharingienne, donc populaire, en Suisse romande, par opposition au ridicule "accent parisien", ce "parler articulé de radio précis-pointu-rapide" dont Charles-Albert se gausse.⁶⁰

En effet, il n'est pas très difficile de trouver des exemples de cette critique de la part de Charles-Albert Cingria. Non seulement il défend Ramuz, mais il condamne et ridiculise tous ceux qui suivent les académismes, en particulier, les écrivains qui, pour "faire artiste", suivent à la lettre les purismes dictés par les académies. Cingria expose cela dans un petit texte, *De la nécessité pour un écrivain d'être artiste*,⁶¹ où l'ironie, la dérision et le sarcasme jouent pleinement leur rôle: «l'écrivain ne doit pas seulement être puriste et précis – de plus en plus puriste et de plus en plus précis. [...] Ces textes soignés, de mieux en mieux pensés et de plus en plus puristes, sont mortels à la lecture» (OC, VII, 107).

⁶⁰ Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, pp.32-33. Les expressions entre guillemets sont de Cingria, *Le langage de Ramuz*, in *Présence de Ramuz*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1951 (OC, IX, 272).

⁶¹ OC, VII, 107 (texte paru, pour la première fois, dans *Formes et Couleurs*, Lausanne, 3^e année, n.º2, mars-avril, 1942).

Dans ce texte, l'auteur recourt souvent au sarcasme,⁶² pour critiquer les puristes, qui tout en pensant avoir un style, ne font que des artificialités absurdes aux yeux de Cingria qui les tourne ainsi en ridicule.

Mais ce n'est pas là le seul exemple de cet ordre. Cingria fait preuve de la même opinion (et de la même attitude) dans d'autres textes où il attaque cette façon d'envisager et de pratiquer la langue française et plaide, par exemple, en faveur de l'art ramuzien:

Ramuz parle un langage d'âme droite et de pays, nullement un langage d'académie et de macaques, et c'est cela qui est le français, le plus beau et le plus plein des parlers romans, à condition que l'on ne se réfère pas à des autorités qui puent le parisianisme de province, et principalement à des détracteurs suisses, à des sots petits lausannois qui prétendent à savoir ce que c'est que le purisme ou l'orthographe.⁶³

Il suffit de lire cet extrait pour connaître un versant langagier caractéristique de Cingria: non seulement il n'est pas sympathique, mais il est capable d'être très indélicat et plein d'un humour sarcastique.

Quant au purisme et à l'orthographe, très à la mode au début du siècle où les méthodes et les ouvrages conseillant comment "bien parler" se multiplient, Cingria s'y intéresse vraiment. En Suisse romande, circulait la brochure de G. Plud'hun intitulée *Parlons français*,⁶⁴ qui est une dénonciation (et une condamnation) des régionalismes, Cingria la lit pour apprendre certains de ces régionalismes qu'il aime tant et qui donnent, eux aussi, le rythme à la langue. Il en fait ainsi un usage qui déjoue l'intention première de son auteur, et même s'y oppose. La lecture et l'usage de cet ouvrage sont donc à rebours.

Il est intéressant de noter aussi que Cingria ne dit pas que Ramuz «écrit» ce langage, mais qu'il le «parle». Une des attaques les plus fortes contre l'écriture de Ramuz vise d'ailleurs cette caractéristique. Mais Ramuz n'est pas le seul exemple. Dans le monde francophone l'écriture «parlée» fait son émergence dans l'entre deux guerres.⁶⁵ Or Cingria

⁶² Le sarcasme est une critique faite de façon blessante, directe et explicite, avec un but précis. Il peut parfois être associé à l'ironie (ironie sarcastique / sarcasme ironique). Pour la comparaison des deux notions, cf. dans cette étude, point 2.1.3.1. «L'ironie des extrêmes», note 91, chapitre III «Le Labyrinthe des pièges» de la partie B : Paul Nougé.

⁶³ Charles-Albert Cingria, *L'Événement*, inédit autographe, mai 1947, CRLR, cote LR 1/2/295/1-10.

⁶⁴ Parue à Genève en 1903.

⁶⁵ Malgré les tentatives de rupture au XIX^{ème} siècle (par exemple, Émile Zola avec *L'Assommoir*), ce n'est qu'après la Grande Guerre que le «récit oralisé» va naître, se développant surtout vers les années trente, avec Céline, Giono, Ramuz, pour ne citer que quelques-uns. Cf. à ce sujet l'ouvrage de Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

en sera lui-même un utilisateur. Toutefois, entrer par cette porte dans son œuvre n'est pas une tâche facile.

5.2. De l'érudit au grossier

La question serait alors: pourquoi? Pourquoi serait-ce si difficile d'aborder l'œuvre de Cingria dans cette perspective-là? Il n'est pas erroné d'affirmer que cette œuvre présente souvent un langage parlé, cela aussi bien au niveau des dialogues qui s'établissent entre les personnages qu'au cours de l'acte narratif lui-même: le narrateur, (presque) toujours à la première personne, utilise souvent des expressions qui relèvent du langage oral, telles des interjections. Cingria insère ainsi l'oral dans l'univers de l'écrit. C'est de cette façon que des expressions telles que «Eh bien», «Ah mais», «Voici» ou simplement des interjections peuvent être trouvées tout au long de ses textes.⁶⁶

Outre ces expressions et les interjections, il y a encore d'autres aspects à considérer. La structure de certaines phrases, le dialogue constant avec le narrataire et la création d'un rythme qui lui est très particulier, donnent à cette écriture une tonalité familière, ou plus précisément, oralisante:

Ah que voit-on, et qui est cet homme au visage enfariné et au costume superbe qui s'avance en tenant deux valises? L'une, il la relègue: elle n'aura un rôle que plus tard. De l'autre, il sort des tubes qu'il dispose; il nous joue un magnifique air de xylophone. Vous êtes ravis. Oh ce n'est rien. Gardez votre enthousiasme pour une suite que vous ne pouvez soupçonner et qui le méritera davantage. Voyez, par exemple, oh mais voyez cet homme atroce dont le vêtement en tissu de caniche de Venise est aussi noir que les mains et la figure et qui l'épie dans la coulisse. (*GO*, 17)

L'extrait cité est très oralisé comme l'attestent les interjections. Néanmoins, cette considération suffit-elle pour tenir compte de toute sa richesse? La réponse ne peut être que négative. En effet, Cingria mélange, ou mieux encore, fusionne dans un ensemble qui souvent se révèle un tout harmonique, divers registres de langue et divers niveaux: les mots les plus érudits (des archaïsmes, voire des néologismes basés sur des termes anciens grecs

⁶⁶ Voici quelques exemples illustratifs : «Ah mais, on monte.» (*SJ*, 23); «Eh bien, allez-y!» (*CE*, 85); «Ah! quelle chance» (*FMR*, p.115); «Voici de l'herbe!» (*EDM*, 16); «Oh! non.» (*ibid.*, 25).

ou latins), les expressions les plus soutenues, les comparaisons les plus soignées et originales, cohabitent chez lui avec des interjections, des expressions orales et familières et, pas rarement, avec un langage grossier. Ce dernier peut être de deux sortes: soit injurieux quand le narrateur parle de quelqu'un (souvenons-nous des «macaques» qui parlent un français affecté), soit un peu impoli, voire choquant, lorsqu'il utilise certains mots et/ou établit certaines comparaisons par rapport non aux personnes mais aux choses, par exemple, lorsque, dans *L'Eau de la dixième milliaire*, en parlant des roseaux, Cingria écrit: «C'est ésotérique et c'est humain, bien plus qu'humain. Surtout s'ils sont gris, larges, luisants; pleins de merdes dans des sentiers» (*EDM*, 43).

Ainsi, dans les textes de l'auteur de *L'Eau de la dixième milliaire* se côtoient différents niveaux de langage. Il n'y a pas le moindre doute qu'il s'agit d'un acte conscient. Mais la question alors s'impose: pour quelle raison l'auteur a-t-il opté pour cette stratégie? Quels sont les effets qu'il pense obtenir par là?

L'extrait qui précède constitue un bon exemple d'un ensemble qui n'est pas perçu comme harmonique par le lecteur (il faut aussi tenir compte du cotexte). Introduire un mot grossier dans une phrase (et plus largement dans un texte) qui semble pencher plutôt vers la poésie produit un effet de choc, de rupture. Cingria joue avec le langage et construit un univers dans lequel il fait errer son lecteur. Chaque lecteur participe évidemment à sa façon, mais ce n'est pas sans difficulté ni sans tomber dans les pièges tendus par l'auteur. Cingria déjoue l'horizon d'attente de son lecteur, tout en y portant atteinte, par la frustration des attentes et/ou des prévisions. Le texte ne les confirmant pas (et parfois il ne les confirme, mais il ne les infirme non plus), un effet de rupture, dysphorique, se fait sentir à l'intérieur même du récit, ce qui a comme conséquence la remise en question, par le lecteur, de ses interprétations.⁶⁷

5.3. L'espéranto (ou un exemple de ce qu'on ne doit pas faire)

S'il joue avec la langue, les textes et le lecteur, il ne faut pourtant pas penser que Cingria pense la langue comme un jeu du hasard. Le hasard n'a pas de rôle à jouer dans l'univers cingriesque. L'auteur pense la langue qu'il utilise et ses textes constituent le

⁶⁷ Je reviendrai à toutes ces questions dans le point 6. «Le lecteur dans le jeu de l'écriture», dans le chapitre III «La mécanique complexe de la machine cingriesque».

résultat d'une réflexion approfondie. Il ne s'agit pas de jeux hasardeux ni de témoignages d'une simple contemplation du monde et des événements qui y surviennent.

Très jeune encore (en 1906), Cingria publie *À propos de la langue espéranto dite langue universelle* (OC, I, 44-53). Dans ce texte, où règnent le sarcasme, l'ironie et l'humour, il procède à une réflexion très sérieuse⁶⁸ sur ce nouveau phénomène qui avait conquis les esprits de son temps: une nouvelle langue, créée en laboratoire, exprès pour devenir la langue universelle. Projet ambitieux, très à la mode, contre lequel Cingria s'insurge.

À l'occasion d'un congrès espérantiste à Genève (août/septembre 1906), l'auteur dévoile, dans une petite brochure publiée sous les pseudo-auspices de *La Voile latine*,⁶⁹ son point de vue sur l'espéranto. Plus qu'un article d'opinion, ce texte semble un *manifeste à cible*: le Dr Zamenhof, créateur de la langue universelle. Article d'opinion, mais aussi article d'attaque personnelle visant tous les espérantistes en général et cette figure majeure en particulier,⁷⁰ tous tournés en ridicule aussi bien physiquement qu'idéologiquement. Voyons de quelle façon Cingria procède à la description, par comparaison, du processus de construction de la langue universelle:

Allez prendre un oiseau, un cygne de notre lac, par exemple, déplumez-le complètement, arrachez-lui les yeux, substituez à son bec plat celui du vautour ou de l'aigle, greffez sur les moignons de ses pattes, les échasses d'une cigogne, mettez dans ses orbites la prune de la mouette, plantez sur son dos les plumes arrachées au kakatoès, à l'ibis, à la mouette et à tous les oiseaux du monde; ensuite inscrivez sur vos bannières, répandez et criez ces mots: "Ceci est l'oiseau universel", et vous vous ferez une petite idée de la sensation de glacement qu'a produite sur nous cette terrifiante boucherie, cette vivisection nauséabonde [...]. (PLE, 44).

⁶⁸ L'ironie, le sarcasme et l'humour ne viennent en effet qu'accentuer la gravité du problème.

⁶⁹ Je dis *pseudo* parce que ce n'est que Charles-Albert lui-même qui a pris la décision sans que les autres membres de la revue en aient connaissance, comme le souligne Adrien Bovy dans une lettre à Alexandre Cingria: «j'ai vu Charles-Albert agiter une petite brochure jaune. Je l'ai d'abord grondé d'avoir, sans consulter de Traz, mis: Ed. de la V.L. [édition de *La Voile latine*]. Mais je l'ai grondé surtout pour la forme. Quand je lui en aurais voulu, la brochure m'aurait désarmé. Elle fait ma joie. [...] Le pamphlet de C.-A. faisait donc baver ces messieurs [les espérantistes]; mais je craignais des réponses faciles, parce que toutes les raisons qui font de la brochure une œuvre de bon sens sont dissimulées et que ces taupes ne les verront point » (note dans OC, I, 53).

⁷⁰ Ils sont des «gens sans traditions [qui ont] un cylindre de boîte à musique au lieu du cœur» (PLE, 47); «ces gens de robe ont les oreilles bouchées. Leur regard est obscurci par la myopie» (*ibid.*, 48). En ce qui concerne le Dr Zamenhof, les critiques sont faites avec une grande dose d'ironie sarcastique: «le célèbre professeur» (*ibid.*, 48); «[n]ous pourrions encore faire ce sacrifice, si M.Zamenhof était un saint, un réformateur, un génie militaire, un fakir, un mage, un prince d'erreur ou, tout simplement, un homme extrêmement méchant. / Or, nous savons que M. Zamenhof est bon» (*ibid.*, 50).

Toute cette violence et sarcasme pour un idéal, pour une opinion. Selon Charles-Albert Cingria, une langue ne peut pas être construite, créée par une personne, un groupe ou une académie, quelle qu'elle soit, parce que la seule, «la véritable académie est le peuple (PLE, 48). Il va plus loin encore en ajoutant que «[s]i les langues que nous parlons nous semblent parfois atteintes d'une anémie dont elles ne souffraient point autrefois, la faute en est aux académiciens» (*ibid.*, 48).

La critique à l'académie qui régit la langue française est évidente. Charles-Albert Cingria sent qu'elle est atteinte d'une maladie dont la cause réside exactement dans les normes artificielles que certains veulent faire subir à la langue et que certains auteurs comme Ramuz et lui-même (entre autres) ne peuvent accepter et que d'ailleurs, plus ou moins ouvertement, ils combattent.⁷¹ Ce n'est pas par hasard que la maladie de la langue évoquée est l'anémie, car selon lui, «une langue vit et palpite; elle a des artères; elle évolue selon les lois profondes d'une nation. [...] elle s'est développée selon les sensations, illogiques parfois, inutiles et peu précises, mais toujours sincères, d'un peuple qui vit avec elle et par elle» (*ibid.*, 45).

Cette position quant à la langue sera toujours la sienne, mais on trouve dans son œuvre moins d'écrits théoriques que de témoignages constitués par sa façon d'écrire, par son style. C'est en effet de cette conception (et de l'influence de la musique) qu'advient la défense du rythme chez Cingria. La langue a un rythme, la façon de parler et d'écrire doivent en avoir un aussi, et c'est là une idée qui sera fondamentale dans sa création littéraire. En 1948, dans *Écrire*, Charles-Albert Cingria réaffirme et confirme les mêmes propos : il défend la vie de la langue et, dans cette ligne, il prend parti pour Ramuz, tout en continuant d'attaquer les purismes et les académismes incarnés, dans ce cas, par M. Plud'hun. Et à Cingria de le répéter encore dans *Écrire*:

Car enfin il faut dire cela: la langue est vie primordialement, et c'est dans cette vie qui est acte (ce que les Grecs appelaient *dynamis poiétiké*) que se discerne le génie de la langue, bien plutôt que dans les manuels de purisme ou de coordination des temps, ou encore dans le Littré. (OC, VIII, 295)

⁷¹ Il semble que la prévision de Cingria avait son sens vu que le rêve de la langue universelle ne s'est jamais concrétisé. Toutefois, cette langue existe toujours et des communautés d'espérantistes sont éparpillées partout dans le monde. Cf. par exemple, <http://www.esperanto.net>, un site sur l'espéranto dans de nombreuses langues et avec des contacts de beaucoup d'associations d'espérantistes partout dans le monde ou <http://www.uea.org>, site de l'Association Universelle d'Espéranto (pages consultées le 22/08/2006).

6. Un solitaire entre les gens

Charles-Albert Cingria a débuté, comme on l'a vu plus haut, au sein du groupe de *La Voile latine*, dont faisaient partie également Ramuz et son frère Alexandre. Le groupe finit par se défaire et Cingria fait de plus en plus un parcours solitaire. Malgré son caractère impétueux, il maintiendra des liens très forts avec d'autres personnalités du monde de la culture, suisse et étrangère (Ramuz, Bovy, Modigliani, Claudel, juste pour évoquer quelques-uns).⁷²

L'auteur d'*Impressions d'un passant à Lausanne* entreprenait constamment des voyages, il revenait, il partait, et entre ses déplacements, il écrivait. Il était une personne informée, un homme qui avait conscience de son temps. Il était au courant de ce qui se passait, lisait, critiquait et connaissait les artistes ses contemporains. Cela est évident aussi bien dans ses textes (par exemple, les comptes rendus, les enquêtes) que dans sa correspondance. La réalité littéraire française lui était particulièrement familière.

6.1. Un écrivain singulier face aux groupes contemporains

Cela n'est certes pas dû au hasard. Cingria a gardé pendant de longues années une petite chambre à Paris où il allait souvent. Pendant quelque temps, il a même été un habitué de Montparnasse où se réunissaient des noms de l'avant-garde: Rainer Maria Rilke, Romain Rolland, Pierre-Jean Jouve, André Breton, Henri Miller et Anaïs Nin, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Jean Paulhan, Louis Aragon, entre autres.

Dans *Promenades dans Paris*, lorsqu'il se souvient d'une soirée chez Jeanne Léger, Charles-Albert Cingria affirme:

⁷² À ce titre, il est intéressant de noter que, après l'expérience de *La Voile latine* et de *La Voix clémentine*, Cingria commence à écrire et à publier hors d'un cadre de groupe. Il publie, comme on a déjà pu le noter plus haut, deux textes dans *Les Cahiers vaudois* (*Extraits des notes de garage du neveu aux Billettes* (OC, I, 82-97) et *Essai de profession de foi d'un embusqué savoyard* (OC, I, 98-108), mais il ne fera plus vraiment partie d'un groupe.

Que de souvenirs, Bon Dieu, que de souvenirs!

Satie, Modigliani, Cendrars, Apollinaire, Mme Erassouris, Bertin, Picasso, Fernande, Jacob, Metrani, de Frommenville, Van Rees, Adams, Ortiz, Brooks, Zawadowsky, Derain, etc. (OC, III, 141)

À Paris, mais aussi à Genève, Cingria a connu maints auteurs et peintres, les uns plus reconnus que les autres. Il était donc bien informé sur les tendances et les voies de la littérature et de l'art en général. C'est donc en connaissance de cause qu'il choisit d'être seul, qu'il choisit sa conception de langue, de littérature et d'art. Même si souvent il admire certains écrivains, il aime plus leur style que leurs idées, leurs principes.

Sauf pour Ramuz, Modigliani, Strawinsky, Alexandre Cingria et Max Jacob, l'œuvre de Cingria ne présente, sur ses contemporains, que quelques notes ou brèves références. Pour d'autres, on peut trouver un peu plus d'information parce qu'il s'agit souvent de compte rendus, comme par exemple celui sur *Héliogabale* d'Antonin Artaud⁷³ où son admiration (et surprise positive) est présente, même s'il ne peut pas s'empêcher de dire sur le livre, en parlant d'Artaud lui-même: «Cependant il y a dans ce livre – il le sait bien – des idées que je n'approuve pas du tout» (OC, IV, 277).

C'est dans ce cadre que l'on peut trouver, dans sa correspondance comme dans ses textes, des références à des écrivains tels que Valéry, Valéry Larbaud, Malraux, Michaux, Breton, Aragon, D'Annunzio ou Desnos. Néanmoins, souvent il est difficile de tirer des conclusions de ces mentions sur ses véritables opinions, hormis le fait qu'il les connaissait (personnellement ou par leurs œuvres).

Dans ce panorama à peine esquissé, deux aspects méritent une attention particulière: le rapport à André Gide, par la confrontation de forces qu'il représente; et l'opinion sur les surréalistes, de tout intérêt pour la présente étude.

6.1.1. Les polémiques autour d'André Gide

Il est difficile de dire où la polémique a commencé et lequel des deux en a pris l'initiative, mais il semble que ce serait André Gide le premier à se plaindre de Cingria, lorsqu'il écrivit à Paulhan sur l'affaire Trotsky. Or, Cingria professant des idées de droite,

⁷³ Publié pour la première fois dans la *NRF*, 1934; repris dans les *OC*, IV, 277.

⁷⁴ sa vision des ouvrages de Trotsky serait nécessairement différente de ce à quoi s'attendrait un défenseur du communisme comme André Gide qui avait une énorme influence à la *NRF* en 1933, date de l'article. Paulhan a maintenu sa décision et a publié non seulement le compte rendu de Cingria sur deux ouvrages de Trotsky, mais beaucoup d'autres qui ont suivi.⁷⁵

Avec beaucoup de sarcasme, faisant référence aux croyances politiques d'André Gide, mais peut-être aussi à ses choix sexuels avoués, Cingria, dans *Six semaines après*, parle de lui comme «ce dispensateur de perversions pour la petite bourgeoisie qu'est ce vieillard infect, le camarade A.G.» (*OC*, IV, 174). Et plus tard, dans *Epîtres farcies*, il exprime son opinion avec beaucoup moins d'ironie et sans entrer dans l'injure, non tant sur la personne, mais sur l'œuvre: «Il faut croire que l'aversion que j'ai eue toujours de la littérature gidienne n'est qu'une aversion du genre polémique, même poussée à sa perfection la plus haute» (*OC*, IX, 243).

Cette aversion pour l'œuvre de Gide et la polémique avec l'auteur français lui-même n'est pas sans faire penser que Paul Nougé, lui aussi, a eu une brouille avec cette figure majeure du champ littéraire français. Il lui a du reste envoyé une sangsue accompagnée d'une lettre qui commençait comme suit:

Cher André,

Je viens d'apprendre que tes jeunes amis belges avaient l'intention de t'offrir, en témoignage d'admiration ou de reconnaissance, ce qui s'appelle un beau tableau. Je sais que tu ne manqueras pas d'être sensible à cette preuve si délicate de leurs bons sentiments. Mais comment ne pas craindre, moi qui n'ignore rien de tes goûts les plus secrets, que le tableau ne te plaise qu'à peine?

Songeant à ton embarras, il m'est venu à l'esprit de te donner, en guise de compensation, et bien qu'il m'en coûte, ma sangsue Alissa. (*HNPR*, 136)⁷⁶

⁷⁴ Il défendait, comme son frère d'ailleurs, les idées évoquées par Charles Maurras. Toutefois, et au contraire de l'image que l'on passe presque chaque fois que l'on évoque cette période de sa vie, Cingria a pris des distances par rapport à ces principes et a cessé de plaider pour la cause d'extrême droite. Il a laissé la politique de côté et ce n'est que par de brèves remarques que ses tendances de droite se perçoivent, au contraire d'autres auteurs, chez qui les tendances politiques sont explicites (par exemple, chez les surréalistes français ou chez André Gide).

⁷⁵ Pour plus de détails, cf. Laurence Brisset, *La NRF de Paulhan*. Plus spécifiquement sur la polémique qui concerne la publication du compte rendu sur les livres de Léon Trotsky, cf. Jérôme Meizoz, "Genre littéraire et posture d'auteur. Charles-Albert Cingria et *La NRF*, juillet 1933", *Littérature*, n.°140, *Analyse du discours et sociocritique*, Paris, Larousse, décembre 2005, pp.95-112.

⁷⁶ Lettre qui date, selon Nougé, de mai 1928, publiée sous le titre *Correspondance*. Remarquons le tutoiement et la familiarité du surréaliste envers une personne qu'il ne connaissait pas.

Nougé est d'une ironie extrême tout au long de la lettre, surtout dans la référence aux amis belges de Gide, des admirateurs, et, pour finaliser, à Alissa. Un des personnages principaux de *La Porte étroite* d'André Gide, Alissa incarne la vertu dans le roman de l'auteur français et renonce à tout au nom de cette vertu qu'elle défend en pensant toujours à son Salut. Chez Nougé, Alissa devient une sangsue. Les interprétations peuvent être multiples (la vertu comme une suceuse de vie et de bonheur ou donner à Gide, comme façon de le guérir à travers la vertu, une sangsue). Quoi qu'il en soit, cette lettre à l'auteur de *La Porte étroite* constitue une critique ironique. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque trotskystes et stalinistes étaient en discussion au sein du communisme, et que si Gide favorisait Trotsky, Nougé, lui, soutenait Staline.⁷⁷

Quoi qu'il en soit, et en dehors des raisons politiques, les deux auteurs voyaient en Gide un représentant d'un type de littérature qu'ils ne voulaient pas et de la bourgeoisie qu'ils combattaient: pour Nougé comme pour Cingria, Gide était une institution de la tradition, qui incarnait un bon nombre de caractéristiques qu'ils méprisaient.

6.1.2. Cingria et les surréalistes bruxellois

Si Gide comme cible d'attaque est un point en commun entre Nougé et Cingria, il conviendrait, à ce point de cette étude, de se demander quels rapports il y avait entre ces deux personnages de la littérature francophone non-française et même entre Cingria et le groupe de Bruxelles.

Tout au long de son œuvre, Charles-Albert Cingria tisse des éloges à la culture et à la "personnalité" du peuple belge qu'il admire. Il est difficile de dire jusqu'à quel point il avait une connaissance de la production littéraire belge. Par ses textes, on sait qu'il connaissait et aimait l'œuvre de Maurice Maeterlinck, qu'il prend pour donner le bon exemple. Il connaissait personnellement Henri Michaux, mais il est difficile de dire si

⁷⁷ Pour plus de détails sur les opinions et la soutenance de Nougé à Staline et ses contours, cf. Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère l'école de la ruse*, coll. "Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1995, pp.149-160 ; Lénia Marques, "Le Labyrinthe de l'ironie et de la mémoire: l'Histoire à travers la correspondance des surréalistes bruxellois", in Annamaria Laserra, (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, (Actes du colloque de Salerne organisé par Annamaria Laserra et Marc Quaghebeur, novembre 2004), Bruxelles, Peter Lang, 2005, pp.73-92.

Cingria connaissait son œuvre.⁷⁸ En 1930, il fait un voyage en Belgique, en Allemagne et en Hollande mais on n'a pas d'autres informations.⁷⁹ Une de ces références, dans *Bois sec, bois vert*, illustre bien son rapport à la Belgique, pays où il n'a pas été souvent mais qui exerçait sur lui une sorte d'enchantement:

La Belgique que j'adore (comment pourrait-on faire autrement) me fait retrouver avec hilarité nuancée d'extase ce *Voyage en Sicile* de Maurice de Maeterlinck qui a dû à cet auteur non moins de dix ou quinze provocations en duel de la part de grands de Sicile qu'avaient offensés ses jugements sur leur île. (OC, VIII, 95)

D'autre part, il est intéressant d'observer que Cingria a publié dans beaucoup de périodiques de divers pays, mais que sa seule (du moins selon les *Œuvres complètes*) publication en Belgique date d'après sa mort; il s'agit d'un poème datant probablement de 1946, *Juillet-Août-Septembre*, publié dans le *Journal des poètes* en 1956.⁸⁰ En 1955, avait paru, dans le même journal, un article de Marcel Lecomte sur Cingria, où le Belge exprime quelques considérations qui mettent en rapport Cingria et les surréalistes.⁸¹

Dans ses courts essais de la *Pléiade* et de la *N.R.F.*, il [Cingria] s'élève contre la littérature conçue comme un art du sous-entendu. Il est en cela plus proche que l'on ne pourrait penser du premier surréalisme qui lui aussi réproche le *figuré perfide*, et qui réclame pour la poésie une pleine respiration, et un développement concret du rêve.⁸²

Il est difficile de savoir quelle était la connaissance que Cingria et les surréalistes de Bruxelles avaient les uns des autres. Du côté belge, il semble que seul Marcel Lecomte, et seulement en 1955, ait connu l'œuvre de Cingria. D'autre part, dans l'œuvre de l'auteur de *La Reine Berthe* et même dans ses correspondances, on ne trouve aucune référence au

⁷⁸ En 1948, après une séance de signatures pour *La Reine Berthe*, il y a un dîner où sont présentes une cinquantaine de personnes, dont Michaux. Cf. Alain Corbellari, (coord.), *Charles-Albert Cingria*, p.488.

⁷⁹ Cf. *ibid.*, p.479.

⁸⁰ *Juillet août septembre, par une nuit éternelle après une station chez le boulanger, Journal des Poètes*, Bruxelles, 26^e année, n.°1, janvier 1956, p.9 (OC, X, 283-284).

⁸¹ Marcel Lecomte a été expulsé très tôt du groupe aux débuts duquel il a participé. Sur ce sujet, apparaît une carte de visite, datée du 21 juillet 1925 disant uniquement *Correspondance prend congé de Marcel Lecomte* (cf. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Le Fil Rouge/Éditions Lebeer-Hossmann, 1979, p.87). On ne sait pas exactement ce qui s'est passé, mais il n'a plus jamais rejoint le groupe. Pourtant, il n'a pas mené non plus une existence tout à fait éloignée de ses membres.

⁸² Marcel Lecomte, "Sur Charles-Albert Cingria", *Journal des Poètes*, 25^e année, n.°4, Bruxelles, avril 1955, p.5.

groupe surréaliste bruxellois ni à aucun de ses membres. Pourtant, l'auteur suisse connaissait relativement bien les surréalistes de Paris. Il n'aimait pas Breton; d'ailleurs, il a lancé une fois: «Moi, je n'aime qu'Aragon».⁸³ Cingria aime le style de ce dernier et le considère un excellent poète. Mais il faut voir que la phrase de Cingria date de l'après-guerre, période où Aragon s'était éloigné du premier surréalisme.

Si Cingria ne partage pas les différents mouvements en *-ismes* surgis tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle (dont le futurisme, le cubisme ou le surréalisme), il leur reconnaît un rôle important dans l'évolution de la littérature et de l'art en général; ce sont des étapes qui devaient être franchies pour pouvoir aller plus loin. Un des grands principes du surréalisme français, l'écriture automatique, que les Belges refusent entièrement, est lui aussi critiqué par Cingria, bien que de manière indirecte, par exemple quand il affirme, dans son *Introduction à: L'Air du mois*:

Il y a des gens qui croient que tout ce qu'ils éprouvent est sublime dès l'instant que c'est eux, et qu'il n'y a pour faire "chef d'œuvre" qu'à laisser courir sa plume. Mais assez de ce courir sa plume qui définit trop une génération post-Apollinaire qui a fait tomber dans le décri des autres peuples une poésie illisible parce qu'intraduisible. (OC, IV, 88)⁸⁴

Dans ce point, les critiques aussi bien de Cingria que des surréalistes de Bruxelles sont convergentes. Toutefois, il ne faut pas oublier que les deux groupes surréalistes partageaient certains principes fondamentaux. Ainsi, si Charles-Albert Cingria et les Belges étaient contre l'*automatisme*, les critiques au film de Luis de Buñuel, *L'Âge d'Or*, constituent un exemple qui illustre bien les principes esthétiques très différents, voire opposés, que les surréalistes et Cingria défendaient et pratiquaient. Par-delà l'esthétique, il est question, et très fortement, de Dieu et de la religion: Cingria croit en une entité qui est, pour les surréalistes, une continuation de l'aveugle tradition et du pouvoir instauré. En fait, les positions respectives de Cingria et des surréalistes illustrent bien la grande polémique suscitée par la sortie de ce film.

⁸³ Phrase issue d'une enquête de Dominique Arban (*Chemins de la Poésie*), parue dans *Combat*, Paris, 3 mai 1947, «dont l'intention était de "faire préciser par certains 'techniciens' le pourquoi de leur position relative à l'avenir de la poésie surréaliste et à l'avenir de la poésie de forme traditionnelle". Les critiques choisis l'avaient été "par leur appartenance aux deux bords"» (OC, VIII, 291). Ce texte serait aussi un remerciement discret à Aragon qui a aidé Cingria lors d'une attaque où on l'accusait de «collaborationniste» (pour d'informations supplémentaires, cf. Alain Corbellari, (coord.), *Charles-Albert Cingria*, p.487).

⁸⁴ Publié pour la première fois "L'Air du Mois", *NRF*, Paris, 22^e année – n.°252, septembre 1934.

Le Suisse, dans *Bagarres autour d'un film d'avant-garde*, décrit *L'Âge d'Or* comme «un film antichrétien, un film hideux, qu'on a essayé de donner à Paris» (OC, III, 188).⁸⁵ Les surréalistes français se sont aussi manifestés sur cette affaire (le film avait été interdit à Paris, décision louée par Cingria), dans un *Manifeste des Surréalistes* (signé par Breton, Aragon, Char, Dali, Éluard, entre autres):

Il n'y a pas, en effet, d'affabulation dans la réalité. [...] Aussi différents accidents se produisent au sein même de la société bourgeoise, accueillis par la complète indifférence. Ces accidents à propos desquels on remarquera que, dans le film de Bunuel [sic], ils apparaissent philosophiquement purs, affaiblissent la capacité de résistance d'une société en putréfaction, qui essaie de survivre en utilisant les prêtres et les policiers comme seuls matériaux de soutien. Le pessimisme final issu du sein même de la classe dirigeante par la désintégration de son optimisme, devient à son tour une puissante force de décomposition de cette classe, prend la valeur d'une négation, en s'affirmant aussitôt dans l'action anti-religieuse, donc révolutionnaire, puisque *la lutte contre la religion est aussi la lutte contre le monde*.⁸⁶

En Belgique, le film n'a pas eu les mêmes suites qu'à Paris où il y a eu des conflits violents entre ceux qui ne voulaient pas voir passer le film et ceux qui voulaient le voir et le défendaient.⁸⁷ Les deux passages (celui de Cingria et celui des surréalistes français qui reflète les préoccupations du groupe de Bruxelles) témoignent de différences abyssales. Pour Cingria, ce film ne doit jamais passer dans les salles de cinéma, parce qu'il est «hideux» et met en dérision la figure inviolable de Dieu. Plutôt que le côté social, bourgeois, Cingria évoque la violence contre la religion. Or, les surréalistes ne pouvaient qu'approuver les critiques à la religion et à la société basée sur des valeurs religieuses et bourgeoises. La religion pour les surréalistes est une partie intégrante de la «société en putréfaction» qu'ils veulent anéantir. À l'opposé, Cingria voit dans Dieu et dans la religion

⁸⁵ Publié dans *Aujourd'hui*, Lausanne, 2^e année, n.°63, février, 1931 (OC, III, 188-191).

⁸⁶ *Manifeste des surréalistes* dans le prospectus de la première projection de *L'Âge d'Or* en Belgique, au Club de l'Écran (mai 1932), cité par Marcel Mariën, *op. cit.*, p.219.

⁸⁷ *L'Âge d'Or* avait été censuré par les autorités françaises, mais il avait quand même passé sans incidents pendant quelques jours (entre le 28 novembre et le 2 décembre 1930). Le 3 décembre de cette même année, deux groupes (des anti-juifs et des membres de la Ligue Patriotique) provoquent des conflits violents avec les spectateurs. Suite à cet épisode, il y a eu de nouvelles censures, de plus en plus étroites, et des échanges de lettres et de provocations. Ainsi, quand Cingria écrit ce film «qu'on a essayé de donner à Paris», il fait allusion à ces épisodes. A ce propos, cf. Marcel Mariën, *op. cit.*, pp.218-219.

des valeurs au-delà de toute critique. La croyance en Dieu et à l'existence d'une logique transcendante est un axe qui traverse l'œuvre de l'auteur des *Bagarres*.

6.2. Les lieux de Cingria

Cingria ne se distingue pas de ses contemporains seulement par ses principes, par les fondements de la philosophie de sa vie, de son œuvre et de son esthétique. En effet, une vision très particulière du temps et de l'espace se dégage non seulement de son œuvre, mais aussi de sa vie. Son écriture se nourrit beaucoup de ses lectures, mais aussi de ses voyages; or, ces déplacements constants sont un aspect de la philosophie de vie de l'auteur, qui trouve sa continuation dans l'écriture.

Qu'il s'agisse d'une promenade, à pied, dans un petit village ou d'un grand voyage en train dans une capitale ou dans une importante ville européenne, ces déplacements contribuent au rythme, au mouvement, à la liberté et à l'originalité de son œuvre. Comme le note Jacques Chessex:

La dimension de la ville ou de la zone importe peu, c'est la découverte qui compte, et la relation, et surtout cette espèce de discussion familière avec son lecteur – car comme le chroniqueur, Charles-Albert interroge et s'interroge, renseigne, répond, prévoit une objection, prévient un rire, s'étonne avec nous, et toujours repart.⁸⁸

Ainsi, nous sommes devant un auteur à l'esprit nomade, dont il est très difficile de tracer les parcours, qui traversent des villes et des pays. En effet, physiquement et littérairement, sans tout à fait le fuir, Charles-Albert Cingria dépasse les frontières de son pays. Plus que citoyen suisse, il était un citoyen du monde. Son rapport à la Suisse est très intéressant et souvent les références à ce pays présentes dans son œuvre vont vers des sens opposés. Remarquons uniquement que les sentiments qui y sont exprimés sont contradictoires, mais que, malgré cela, la Suisse est beaucoup plus importante pour lui qu'elle ne semblerait l'être à première vue. Il aime le pays en dépit de tous les défauts qu'il y perçoit et son œuvre le reflète d'une manière qui ne laisse guère de place aux doutes.

⁸⁸ Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, p.67.

Mais dans la Suisse même, ce qui marque son œuvre, c'est le rythme du voyage, de la promenade, de la déambulation constante, bien caractéristique d'un aventurier qui cherche à chaque instant à saisir la vie et le bonheur de la découverte de cette vie dans le plus petit détail. Cependant, il ne faut surtout pas penser que toute la vie, et plus encore toute l'œuvre de Cingria sont l'expression du bonheur presque complet.⁸⁹

Le rythme de son œuvre est très particulier et il y a certains passages dont le rythme s'approche souvent de celui de quelqu'un qui marche ou d'une locomotive en mouvement. Il y en a d'autres, où, en revanche, Cingria semble figer le temps. C'est entre ces deux pôles, le mouvement et la cristallisation d'un instant (moment où le temps disparaît et, comme sur des photographies instantanées, l'image est figée pour l'éternité), que le rythme cingriesque éclot. Un rythme qui procure la liberté et du texte et de l'auteur.

En effet, le départ nécessaire auquel l'auteur fait constamment allusion et la lutte entre rester, partir, repartir, sont son ticket pour la liberté:

J'admire les gens qui partent facilement, mais je préfère ne pas être ainsi. Toujours je serai obligé de partir, je le sais bien, précisément parce que je pourrais ne pas le faire; néanmoins c'est impérieux et d'une nature et d'une nature telle que je ne puis davantage essayer de m'y soustraire qu'essayer de l'analyser. On est comme un réservoir qui se remplit, une chaudière qui a dépassé les limites de l'explosion. [...]

Je veux et à la fois je ne veux pas partir, quand même c'est logique, indiqué, nécessaire. [...]

Vous comprenez pourquoi je dois et je ne puis partir. Il faut pourtant que ça s'enlève. Après quoi je ne regretterai rien.

Il y aura autre chose. (OC, VI, 52-54)⁹⁰

D'un départ douloureux à un autre, il passe par beaucoup de villages, de montagnes, de lacs, de villes et il rencontre beaucoup de gens qui vont peupler ses textes.⁹¹ Entre

⁸⁹ Certains discours critiques mènent à penser cela. Or, il n'est pas difficile de trouver dans les textes, et plus encore dans la correspondance, notamment à son frère, des exemples qui montrent que ses sentiments sont plus complexes qu'il ne le semblerait lors d'une lecture détachée.

⁹⁰ Il s'agit ici d'un exemple, retiré de *Graffiti*, publié pour la première fois dans le recueil *Stalactites*, Lausanne, La Guilde du livre, 1941 (OC, VI, 6-54). L'œuvre de Cingria est parsemée de ces départs, chacun avec sa petite singularité, qui sont toujours difficiles et fascinants en même temps.

⁹¹ Cela n'implique pas que tout ce qu'il raconte soit vrai, ni qu'il agisse d'une grande autobiographie. Cela veut simplement dire que les lieux et les gens lui inspirent la majorité de ces textes et qu'il se base sur ses expériences pour construire sa *littérature*. Cette question sera discutée plus loin, en particulier dans le point 3. «De la fiction à l'autobiographie», dans le chapitre III «La mécanique complexe de la machine cingriesque».

Genève, sa ville natale, Lausanne, Ouchy, Saint-Gall, Fribourg, Paris, Rome, Florence, Constantinople, l'Espagne, le Portugal, les Pays-Bas, la Belgique, parmi beaucoup d'autres, lire Cingria c'est entamer un voyage très particulier. De ce voyage, font aussi partie, mais sur un plan purement imaginaire, des pays comme la Chine ou les États-Unis. Plus que des références à une réalité géographique et physique concrète, plus que des notes de voyages, le voyage dans l'œuvre de Cingria témoigne d'une autre façon d'observer le monde, en particulier celui qui entoure chaque lecteur. Dans ce cadre, le périple cingrinesque se veut une invitation à l'apprentissage de la vie, une sorte de voyage initiatique pour le lecteur, mais souvent aussi pour l'auteur.⁹² Les grandes difficultés pour le lecteur (y inclus les critiques) découlent de ces contraintes textuelles qui l'obligent à jouer un rôle actif, dont une des caractéristiques est aussi de tenir compagnie à l'auteur (à travers le narrateur). Les textes de Cingria sont des textes dialogiques à pièges, dans lesquels le dialogue établi peut en effet servir d'antidote à la solitude (aussi bien de l'auteur que du lecteur).

6.3. Le conteur d'histoires à bicyclette

Le rapport de Cingria à l'autre est très bien saisi par Chessex, qui le résume en une phrase: «Il est très sociable et parfaitement solitaire».⁹³

Si les gens s'arrêtaient pour l'écouter, n'importe où il était, si on admirait ses dons de conteur, et les histoires, souvent drôles, qu'il racontait, souvent il ne s'agissait pas d'un dialogue, comme le note son ami René Auberjonois: «Sa nature complexe fuyait lorsqu'on recherchait chez lui le dialogue. Seul le monologue lui était séant. Il en abusait volontiers et s'en excusait – à table par exemple, faisant valoir les égards dus à son hôtesse».⁹⁴

En effet, même s'il était entouré de gens qu'il aimait avoir à ses côtés (sinon il ne se donnerait pas la peine de raconter des histoires), même si ses textes semblent un dialogue constant avec un lecteur imaginaire qui s'actualise dans chaque lecteur de l'époque et d'aujourd'hui, Cingria se cache, même dans (ou derrière) ses textes. Chessex décrit ce

⁹² À ce titre, voir notamment *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. Une partie de ce texte a été publiée dans *Montparnasse*, Paris, 1929 et il est complètement repris dans les *OC* (I, 121-189).

⁹³ Jacques Chessex, *op. cit.*, p.12.

⁹⁴ René Auberjonois, "Charles-Albert Cingria", *La Gazette de Lausanne*, 7-8 août 1954, cité in Jacques Chessex, *op. cit.*, p.92.

caractère fuyant de Cingria, qui peut expliquer, dans une certaine mesure, son style et les caractéristiques de son écriture: «Charles-Albert [...] affirme, mord, rompt, se cache».⁹⁵

Même dans ses correspondances, on ne peut pas dire que Cingria s'ouvre et parle ouvertement de lui, de ses sentiments, de ses problèmes, de ses choix, de ses rages, de ses questions intérieures. Comme chez Nougé, on trouve dans son œuvre peu d'éléments qui appartiennent au domaine du for intérieur, du privé, de la confiance. Si chez Cingria l'on trouve des éléments biographiques,⁹⁶ très peu, pour ne pas dire rien, ne relève de la confiance.

Bien qu'il fût un personnage solitaire, Cingria cherchait souvent le contact avec les gens, même des inconnus. Il s'arrêtait souvent dans les petites tavernes des villages et racontait ses histoires, même en monologuant. Avec cet esprit de conteur-voyageur, il allait partout, seul, souvent avec sa bicyclette que non seulement il aimait, mais qui était un moyen de transport qui ne lui coûtait rien. L'image de ce vélocipédiste (qui aimait beaucoup les trains, les trams et les funiculaires, qu'il célébrait parfois dans ses textes) est souvent celle d'un être excentrique (ce qu'il était), auquel on attribuait une grande dose de pittoresque, le réduisant souvent à cela.

Or, une des qualifications que Cingria (comme Ramuz, d'ailleurs) abominait le plus était celle d'être un écrivain *pittoresque* (il exècre notamment le fait de considérer «pittoresque» le dénuement d'un écrivain). Comme l'affirme Jacques Réda, Cingria n'aimait pas «passer pour pittoresque»; cela «le blessait et l'indignait».⁹⁷

On comprend cela si l'on pense que Cingria réfléchissait sur l'être, la vie et Dieu. C'est en suivant ces trois axes que l'on doit lire l'œuvre de Cingria: son prétendu *réalisme* (qui explique finalement qu'on le taxe de *pittoresque*) cache souvent une profonde réflexion sur le sens de la vie et sur l'Homme. L'histoire qu'il raconte, c'est aussi notre histoire – celle de l'être, pleine de ruptures, souvent sans *début*, souvent sans *fin*, ou plutôt, sans le dénouement d'une intrigue parfois elle aussi inexistante, où les personnages se succèdent, se métamorphosent, et où tout un chacun change aussi. Pittoresque? Certainement pas. On peut alors comprendre son indignation devant cette appellation.

D'autre part, il faut avouer que cette qualification est née non seulement de l'image un peu excentrique que Cingria donnait à voir, mais aussi à cause des obstacles posés par

⁹⁵ Jacques Chessex, *op. cit.*, p.13.

⁹⁶ Cf. chapitre III.

⁹⁷ Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, p.43.

son œuvre, par chaque texte même, pour ceux qui tentent d'atteindre son univers, qu'ils soient ses contemporains ou pas. La singularité de cet écrivain et plus encore de son œuvre (même si elle ne peut pas être dissociée de l'homme, c'est elle surtout qui nous occupe dans cette étude) est une véritable énigme:

Mais qu'est-ce qui fait que l'œuvre de Cingria peut apparaître, si l'on ose dire, encore plus unique que beaucoup d'autres? C'est d'abord qu'elle n'entre dans aucun des genres généralement illustrés par les Lettres, tels que poèmes, essais, théâtre, mémoires, journaux, romans, voire jusqu'à un certain point: chroniques, parce qu'elle a élevé ce genre à un niveau imprévu et inégalé. Et cela – sans détriment pour d'autres vertus que l'on se plaît à lui reconnaître – essentiellement par l'originalité radicale et comme congénitale de l'art du prosateur. Le demi-siècle où il a écrit nous offre quelques grands types de proses [...] qui ne sont pas que l'expression d'une œuvre particulière ni un élément de sa substance même opérant dans la langue un ressaisissement et une transmutation.⁹⁸

Dans cet extrait, Jacques Réda met en relief la singularité mais aussi le problème que représente l'œuvre de Charles-Albert Cingria. Cette difficulté de catégorisation exerce en même temps une sorte d'enchantement. Certains veulent voir dans l'ensemble de l'œuvre cingriesque une grande chronique, d'autres y voient une longue lettre. Certes, elle a des caractéristiques qui peuvent mener là, mais encore une fois, la critique n'arrive pas à un consensus sur ce point. Il faut analyser cette problématique, centrale dans l'œuvre cingriesque, aussi bien pour le critique que pour le simple lecteur ; il faut voir quelle est la mécanique de la machine cingriesque pour tenter de comprendre quels sont aussi ses enjeux.

⁹⁸ *Ibid.*, p.15.

CHAPITRE III – LA MÉCANIQUE COMPLEXE DE LA MACHINE CINGRIESQUE

L'œuvre de Charles-Albert Cingria a souvent été vue comme le produit des moments d'inspiration de l'auteur, des moments où il prenait la plume et écrivait d'un seul trait ce qui lui venait à l'esprit. Ainsi on pourrait expliquer les ruptures, les contradictions (apparentes ou pas), les différents registres de langue, les tons divers du discours. Or, ce n'est pas tout à fait cela qui se passe. Il suffit de survoler les manuscrits et tapuscrits de Cingria pour s'apercevoir du grand travail, minutieux et exigeant, de l'auteur sur ses textes. Par conséquent, les ruptures, les contradictions et la diversité de discours ne sont que le résultat du vouloir et du savoir-faire de Cingria. La construction des textes est très réfléchie et peu s'avère être le fruit du hasard.

D'autre part, mais toujours en ce sens, il y a certains éléments et quelques questions qui surgissent de façon récurrente dans cette œuvre, que l'on relègue normalement à un plan secondaire, voire insignifiant. En effet, les paysages, les fleuves, les montagnes, les chats, les chiens, les petits détails qui apparaissent sans cesse et apparemment dépourvus de toute valeur, sinon celle de l'esthétique, et qui semblent le produit de la sensibilité de l'auteur, ne peuvent, dans ce cadre, exister sans une plus forte raison.

Néanmoins, cela ne veut pas dire que tout relève du symbolique, ou que tout a été pensé symboliquement en détail. Il faut, par-dessus tout, voir que dans cette œuvre, tous les éléments ont un rôle et constituent l'écho d'une façon d'être dans la vie, d'une pensée (souvent contradictoire), d'une certaine philosophie. L'œuvre de Cingria, et plus particulièrement chacun de ses textes, malgré une simplicité et un dépaysement apparents, renferment une complexité de rapports très difficiles à saisir, soit dans le texte, soit au niveau de leur réception.

1. Entre l'écriture alimentaire et l'érudition

Jean Paulhan décrit l'œuvre de Cingria comme «une de ces mosaïques qui sont faites d'un assemblage de petites pierres de toutes les couleurs, mais c'étaient des pierres pas du tout immobiles, qui n'arrêtaient pas de bouger, de tourner, de nous donner tous leurs

éclairs» (Préface, *OC*, I, 7).¹ Prenant l'image utilisée par Paulhan, on peut dire que de nombreux éléments participent à cet assemblage. Tout d'abord, on remarque que cette œuvre se trouve éparpillée et qu'elle a été écrite de manière dispersée. En effet, l'ensemble de textes que l'on peut trouver aujourd'hui réunis dans les *Œuvres complètes* (où, rappelons-le, il manque encore un nombre significatif de textes) a été publié, comme on a déjà pu le noter, par différents éditeurs, dans de nombreux pays. Beaucoup de petits textes sont parus dans des périodiques plus ou moins insignifiants, et ils servaient surtout comme moyen d'existence à l'auteur.

Ainsi, une partie de l'œuvre de Cingria a été créée dans le simple but de survivre. Mais en dépit de cette situation, souvent précaire, Cingria n'a jamais renoncé à dire ce qu'il pensait, à écrire ce qui était pour lui l'important, bref, il écrit en toute conscience et en harmonie avec lui-même (ce n'est pas par hasard qu'il critique l'idéologie de Trotsky dans le compte rendu pour la *NRF* alors qu'il sait très bien que Gide ne l'approuvera pas). Certes, l'auteur a un penchant pour les textes d'érudition, soit en musicologie, soit en Histoire (ou les deux à la fois). Cela n'empêche pas pourtant que l'aventure continue dans d'autres domaines, tout particulièrement, dans celui de l'écriture même. Cela signifie que Cingria se forge une manière d'écrire, en faisant des expériences et en jouant avec de multiples stratégies d'écriture. C'est dans ce sens que l'on peut lire *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* ou *La Grande Ourse*, texte qui n'a pas été achevé et dont seule une infime partie a été publiée durant la vie de l'auteur.²

Quoi qu'il en soit, dans l'amalgame de textes, qu'ils soient plus brefs ou plus longs, plus érudits ou plus *simples*, il y a certains thèmes³ qui reviennent et auxquels il faut accorder l'importance qui leur est due.

¹ On reviendra plus loin à l'image de la mosaïque, en particulier dans le point 13. «Collage, mosaïque ou puzzle chinois ?», troisième partie «Du Fragment : des pratiques à la poétique».

² Parler d'achèvement ou d'inachèvement chez Cingria n'est pas évident: souvent ses textes sont remaniés, réécrits, ajoutés, rassemblés et publiés sous ces différentes formes.

³ La notion de «thème» est utilisée dans cette étude dans le sens de Didier Souiller et de Wladimir Troubetzkoy, selon lesquels le thème est «une notion, une question ou une figure d'intérêt suffisamment général ou d'importance clairement reconnue pour susciter une identification aisée et un intérêt immédiat de la part des lecteurs les plus divers» (Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, pp.11).

2. Diversité thématique

2.1. La déambulation

Le déplacement est souvent chez Cingria la force motrice, qu'elle soit principale ou secondaire. Il y a dans son œuvre, et même parfois dans un même texte, une grande diversité de lieux, qui sont perçus par un sujet qui se promène, qui voyage, qui se déplace dans l'espace, mais aussi dans le temps. On a donc deux sortes de déplacement, ou plutôt, deux perceptions très particulières de l'espace et du temps: l'espace où le sujet se meut provoque des réflexions, évoque (en apparence parce qu'il les crée plus qu'il ne les évoque) des histoires, sert de décor aux épisodes les plus fantastiques; le temps cesse d'exister tel qu'on le perçoit normalement, non tant pour se figer, mais pour fusionner toutes les époques, tous les âges avec ce qu'ils ont, pour Cingria, de meilleur.

Ainsi, c'est à l'entrecroisement de ces conceptions et dans le rapport temps-espace très particulier à Cingria que surgit son œuvre. Partout, et en tout temps, le déplacement, physique et/ou psychologique, est présent et c'est à partir d'une série de données observables que l'auteur construit son univers et celui de ses personnages. La promenade, le voyage le nourrissent, cédant la place, à chaque fois, à de nouvelles situations, à de multiples réflexions, à des détails qui n'étaient pas encore mis en évidence. Force est d'ajouter cependant que tout n'est pas différent: il y a des motifs⁴ qui reviennent, des réflexions qui se renforcent les unes les autres, un sujet (un «je») qui semble s'imposer et assumer des contours de plus en plus définis ; il y a aussi une conception du monde, de la vie et de l'être qui émergent de cette œuvre avec, souvent certes, des paradoxes dont l'œuvre se nourrit elle-même.⁵

⁴ La notion de «motif» est utilisée ici dans le sens de Didier Souiller et de Wladimir Troubetzkoy, selon lesquels le motif est un élément mineur et concret. Les deux auteurs se basent sur la définition de Todorov qui voit dans le motif la «plus petite particule du matériau thématique» (Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, pp.15-17).

⁵ Nicolas Bouvier explique la répétition de Cingria par «l'urgence» de garder la mémoire vivante: «il y a des évidences que l'homme oublie et qu'il faut donc répéter sans cesse» (*Charles-Albert Cingria en roue libre*, p.46). Cf. dans ce chapitre, le point 4.5. «Les miracles du quotidien».

2.2. Le départ

La déambulation apparaît moins comme un motif que comme un besoin inexplicable du sujet. Le départ, qui est constant et auquel le sujet est contraint, semble un produit de forces inconnues qui l'obligent à agir malgré lui. La difficulté du départ est un élément récurrent dans cette œuvre, et malgré la conscience de cette nécessité qui s'impose sans raison apparente, il paraît que rien n'est plus fort que la volonté incessante de partir, parce que, comme l'écrit Cingria dans *Impressions d'un passant à Lausanne*: «([...] Un quart d'heure après, je suis enchanté d'être parti.)» (*IPL*, 66).

Chez Cingria, le départ peut se trouver à différents endroits du texte – il peut servir aussi bien de déclencheur que de point d'arrivée (qui, par son ouverture, ne l'est pas vraiment). Parfois, ce départ marque la fin d'une succession d'événements, comme par exemple dans *Le Canal exutoire*: «Moi je viens de purger ma peine – je n'avais guère fait que d'avoir les bras rouges et, quant à ces allumettes qui avaient incendié le pays, je n'en étais que la cause involontaire. Et je pars.» (*CE*, 97).

Le départ surgit ainsi simultanément comme l'aboutissement inévitable d'un cycle. Dans *Le Canal exutoire*, un autre départ est encore à relever. Dans l'histoire de l'homme qui prenait les tigres avec les mains, aux moments où un nouveau problème surgit (qu'il soit une difficulté ou un manque) correspond un nouveau départ.

Le départ marque toujours ainsi une nouvelle phase: pour continuer le parcours et la vie, il faut partir et cela implique également une nouvelle aventure, de nouveaux personnages (ou des personnages connus dans des circonstances nouvelles).⁶

On ne peut pas dire toutefois que ce départ se fait sans douleur. Chaque départ est une décision que le sujet doit ou est obligé de prendre (dans des circonstances qui lui sont étrangères, mais aussi pour des raisons qui viennent du for intérieur). Le dilemme entre partir et ne pas partir est rendu très clair dans *Graffiti*. Il s'agit d'une question très importante pour le narrateur-personnage, qui explicite ses raisons, qui pèse le pour et le contre de chaque côté, tout au long de plusieurs pages:

J'admire les gens qui partent facilement, mais je préfère ne pas être ainsi. Toujours je serai obligé de partir, je le sais bien, précisément parce que je pourrais ne pas le faire [...]. Je

⁶ Cf. le retour des mêmes personnages (le géant Léevendhal et son ami Liontèque) dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*.

veux et à la fois je ne veux pas partir, quand même c'est logique, indiqué, nécessaire. [...]
Vous comprenez pourquoi je dois et ne puis partir. Il faut pourtant que ça s'enlève. Après
quoi je ne regretterai rien.
Il y aura autre chose. (GRF, 52-54)

Si la décision s'impose et si la peine cesse d'exister après le départ, cela ne fait qu'accentuer le chagrin causé par la décision (inévitabile ou pas). Le départ apparaît comme un acte douloureux, et l'hésitation du personnage de *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* en est la preuve: le soir, il fait ses bagages pour partir; le matin, il défait ses bagages pour rester. En effet, il ne fait que remettre toujours à plus tard un départ qui semble difficile, mais inévitable depuis le début.

2.3. La quête

Ce départ cyclique, répété, apparaît comme un besoin du sujet qui se découvre lui-même et qui découvre le monde. Souvent, par le voyage et par l'écriture, le départ représente le début d'une quête (qui ne s'achève pas vraiment et qui se poursuit tout au long de l'œuvre) où la (re)découverte de soi et du monde est constante: les lieux, les gens, l'Histoire et les histoires, les musiques, les langues et les époques sont multipliés comme dans un kaléidoscope. Tous les textes ne sont pas dotés de la magie du départ, mais chacun à sa façon contribue à la diversité des découvertes et des regards de l'auteur.

Les Autobiographies de Brunon Pomposo sont particulièrement intéressantes à étudier dans ce contexte. Au niveau de l'écriture, ce texte constitue effectivement le premier grand texte de Cingria, par sa longueur d'abord et aussi parce qu'il s'agit de sa première histoire, de son premier *vrai* récit. Après un début marqué par son apparente absence (il y a des pointillés) et par une vie, celle du narrateur, apparemment paisible, commence un grand voyage qui, plus qu'au sens physique et/ou géographique du terme, sera un périple intérieur pour le personnage, certes, mais aussi pour l'écrivain. Mais ce voyage, où va-t-il aboutir? Ce voyage et toutes les aventures qui le constituent n'ont pas de dénouement: la surprise est constante, les personnes qui meurent, soudain, tout à l'heure ressuscitent, non par pur miracle, mais pour une raison tout à fait vraisemblable, même si elle paraît étrange aux yeux du lecteur; dans les circonstances les plus dangereuses, Brunon

trouve toujours une échappatoire. Toutefois, on ne peut pas savoir ce que le personnage a gagné avec ce voyage initiatique ou ce qui a changé dans sa vie. Ce serait aussi difficile de répondre à ces questions sans savoir ce que tout d'abord il cherchait: la connaissance? la richesse (intérieure)? la tranquillité spirituelle? la preuve d'une entité supérieure, d'un Dieu? La question demeure à la fin: quoi qu'il cherchât, l'a-t-il trouvé? Apparemment pas. Le récit ne nous le dit pas. Il se termine par l'hésitation entre partir et rester qui se prolonge sur plusieurs jours et dont on ne connaît pas la solution. Il y a plutôt un conflit qui se répartit comme sur une journée: le soir, il décide de partir, le lendemain il décide de rester.

Quoi qu'il en soit, la quête du narrateur-personnage se fait par étapes. Et ce n'est pas par hasard que lorsque Brunon va dans un train qui pénètre dans une forêt, on pense à l'enfant de *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass* qui pénètre, elle aussi, dans un train dans le monde des échecs. A un moment donné, elle doit traverser un bois qui fait table rase de sa mémoire et, par conséquent, de son identité et de sa vie. Mais au contraire d'Alice, Brunon semble plutôt ne pas récupérer la totalité de sa mémoire. Si on peut comprendre qu'il y a eu une catastrophe, dont Brunon sort indemne, le lecteur n'a pas plus de détails – il ne trouve qu'un mélange de bouts de phrases et de séquences de pointillés. Manque de mémoire de Brunon ou uniquement (pseudo-) disparition matérielle du texte? (cf. *ABP*, 160).

Dans cette descente aux enfers,⁷ au plus profond de lui-même, Brunon (où doit-on dire Cingria?) trouve en Pétrarque (à travers son œuvre qui est présente sous la forme de traductions de certains madrigaux) un guide spirituel et poétique. Il est le Virgile qui oriente Dante (Cingria) sur les chemins ténébreux des enfers.⁸ Par l'écriture et notamment par ce texte, c'est Cingria qui se crée son propre voyage intérieur, sa vraie initiation à l'écriture.⁹ Ce texte représente un moment de réflexion et de maturation de l'écrivain. *Pendeloques alpestres*, court ouvrage écrit une année après *Les Autobiographies*, va dans le même sens. *Pendeloques alpestres* est un geste de contemplation de la vie, un parcours

⁷ Voir plus loin sur la descente aux enfers dans le cadre du fantastique (point 4.7. «Une descente aux enfers»). Ces deux points constituent deux volets d'un même sujet et sont complémentaires.

⁸ Cingria aime et admire beaucoup Pétrarque. Dans ce récit, l'auteur italien est présent non seulement par sa poésie, mais aussi dans une note de bas de page où il est question de «l'indépendance de la poésie» (*ABP*, 128-129). On peut trouver également beaucoup de citations (y compris de la poésie) de Pétrarque en langue originale, c'est-à-dire en latin ou en italien. D'autre part, il ne faut pas oublier le grand ouvrage érudit intitulé tout simplement *Pétrarque* (*OC*, V, 7-140) et les articles que Cingria a dédiés à «cet immense poète» (e.g. *OC*, I, 223-229 ; *OC*, III, 239-245). Sur la présence de Pétrarque dans l'œuvre de Cingria, cf. Michela Reich, "Présence italienne dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria : Dante et Pétrarque", in Maryke de Courten et Doris Jakubec, *Charles-Albert Cingria, Érudition et Liberté*, pp.144-159, pp.393-407.

⁹ C'est à partir de cette date surtout que Cingria commencera à écrire et à publier de plus en plus.

de connaissance et de sublimation; un moment de réflexion où le narrateur (mais on pourrait peut-être dire l'auteur aussi) cherche à se retrouver intérieurement et extérieurement, par rapport à soi-même et aux autres, à retrouver son chemin, son équilibre, sa tranquillité envers Dieu et les hommes, une tranquillité qui semble finalement ne pas être atteinte. En même temps, il s'agit toujours d'un exercice d'écriture où l'auteur semble encore chercher sinon un style ou une façon de faire, du moins un acte d'expérimentation qui a pour objectif d'affiner certaines stratégies et certains procédés qui seront toujours les siens. Ce sont ces années (1928-1929) et ces deux textes en particulier qui marquent l'acceptation et la propre consciencialisaiton de Cingria en tant qu'écrivain, même s'il écrivait déjà auparavant.

Ainsi, pour Brunon comme pour le «je» de *Pendeloques alpestres* il s'agit finalement d'un périple initiatique qui joue avec les altérations d'un seul et même sujet qui se voit transformé au long de ses expériences. Un sujet qui n'est en quelque sorte que l'alter ego de Cingria.

3. Fiction et écriture autobiographique

À partir de ces deux textes, une question pertinente, centrale dans l'œuvre de cet auteur, est soulevée: quels sont le rôle et les enjeux d'un «je» qui se prétend autobiographique? Mais déjà cette question est dangereuse. Parce que s'il y a des textes où cette prétention est indéniable, il y en a d'autres où le doute subsiste. La frontière entre la fiction et la réalité n'est pas nette et souvent tout le texte se situe dans cette zone brumeuse entre les deux.

L'œuvre de Cingria est presque entièrement écrite à la première personne, présente même dans les ouvrages érudits. Dans ces derniers, il n'est pas difficile d'attribuer à Cingria lui-même les opinions et les commentaires de ce «je» qui parle (même s'il est possible de discuter sur ce point). Toutefois, qu'en est-il des autres textes?

On ne peut évidemment pas dire que les textes de Cingria appartiennent tous au domaine de l'autobiographie. Mais ils sont certes parsemés de références biographiques et se nourrissent en grande partie des expériences *réelles* de l'auteur, notamment des voyages (ou promenades), des lieux et de quelques personnages. Plus important que cela, mais dans

le même sens, le narrateur à la première personne annonce, assez souvent, la prétention de vérité.

3.1. La prétention de vérité

Dans quelques textes, le lecteur se voit confronté à une prétention de vérité de la part du narrateur, même quand il s'agit d'un texte indubitablement fictionnel.¹⁰ Cela peut se faire plus ou moins directement, mais le but est le même: convaincre le lecteur de la sincérité de ce narrateur, qui, finalement, va se servir de cette confiance pour le tromper, lui tendre des pièges.¹¹

L'un des *récits* dont se compose le réseau d'histoires qui constituent *Le Canal exutoire* a particulièrement attiré mon attention. Ce récit se termine abruptement, ou plus précisément, il subit une rupture immédiate lorsque le narrateur exprime sa volonté de ne pas «raconter une nouvelle histoire d'incendie, qui d'ailleurs serait fausse» (CE, 99). Or, par cette dernière petite remarque, le narrateur implique la soumission de son récit à la vérité: par ce biais, il transmet une idée moins de vraisemblance que de vérité. Aux yeux du lecteur, tout ce qu'il raconte doit apparaître comme le fruit de la réalité, comme le simple exposé de faits véritables. La (pseudo) fidélité à ces faits véritables et réels fait du narrateur-personnage un témoin qui se refuse à inventer une nouvelle histoire: il prétend ainsi suivre le critère de la vérité qui doit être élargi à tout le texte. Le lecteur serait donc face à un narrateur-personnage sincère qui ne veut surtout pas le tromper, exprimant par là sa fidélité à la vérité. Bien sûr que ce n'est qu'une provocation au lecteur qui a déjà été confronté tout au long du texte à plusieurs tromperies; il a déjà été victime de divers pièges, et cette plaidoirie de vérité (c'est-à-dire d'absence de fausseté) n'en est qu'un autre.

Il est intéressant de repérer que le jeu entre vérité, pseudo-vérité et mensonge (dans le sens de fausseté) est aussi abordé d'un autre point de vue: le narrateur-personnage de *La*

¹⁰ Un des textes les plus illustratifs, mais aussi un des plus complexes à ce niveau, est *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*.

¹¹ On trouve en effet la même stratégie chez Nougé, par exemple dans *La Conférence de Charleroi*, où certaines techniques argumentatives sont utilisées en faveur de la thèse défendue par l'auteur. Le principe de base est le même: chercher la confiance, l'accord du lecteur pour ensuite (mieux) le laisser désarmé et le prendre plus facilement au piège.

Grande Ourse met en cause le témoignage d'un autre personnage par l'affirmation ironique du caractère véridique des commentaires:

Elle continuait parlant d'une fausse nièce et d'une dénonciation à la police [...] (tout cela devait être vrai; je ne doute pas un seul instant que cela ne devait être vrai, mais si fatigant à démêler que sa cause était, à l'avance, perdue). (*GO*, 54)

L'ironie se situe surtout dans le commentaire entre parenthèses, et ce n'est pas par hasard que, au début, on peut lire la «**fausse** nièce». ¹² L'insistance sur la vérité (qui est l'élément constitutif de cette ironie) ¹³ est une sorte d'aparté, tel qu'il existe dans une pièce de théâtre: tout se passe sur scène, et le lecteur est le spectateur. Ce qui est dit entre parenthèses sonne comme une confidence du narrateur, ce qui le rapproche du lecteur. Ainsi, la fonction des parenthèses est dans ce cas semblable à celle d'un aparté dans une pièce et, si dans celle-ci c'est le spectateur le complice, dans le texte de Cingria c'est le lecteur qui en devient un.

Si dans ces deux exemples, la proclamation de vérité ne s'avère être qu'une stratégie d'écriture intelligente, il ne faut cependant pas oublier les éléments biographiques qui pullulent dans l'œuvre de Cingria.

3.2. Clins d'œil biographiques

Sans vouloir dresser une liste exhaustive de tous les éléments biographiques présents dans cette œuvre, il faut tout de même faire référence aux plus importants. Cela dit, et comme on l'a déjà noté, Cingria s'inspire des endroits qu'il connaît, plus ou moins bien, pour écrire ses textes. D'autre part, certains personnages sont eux aussi le résultat d'un travail fait à partir de personnes réelles, plus ou moins proches de Cingria. Certains textes sont, d'une certaine manière, des portraits de gens qui ont vraiment existé et qu'il

¹² C'est moi qui souligne.

¹³ Sur les différents procédés utilisés pour construire l'ironie, cf. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

identifie.¹⁴ Mais dans des textes de caractère plus fictionnel que descriptif, l'auteur s'inspire des gens qu'il rencontre ou qu'il côtoie.

Outre ces deux éléments récurrents, il y en a d'autres comme la référence au général Stryenski, dans *Pendeloques alpestres*: «[des cartes,] j'en avais de très bonnes, celles-là principalement du général Stryenski, mon grand père, aide géomètre du général Dufour» (PA, 58).

La même fierté par rapport à cet aïeul surgit dans *La Grande Ourse*, mais on y trouve également d'autres données biographiques: «Je suis à Genève. Je n'ai qu'à dire ce qui est vrai à savoir que je suis genevois» (GO, 65).

Donc, dans ce cas, la prétention à la vérité correspond effectivement à la vie de l'auteur: il est né à Genève. Un autre épisode est effleuré, non par la voix du narrateur-personnage, mais dans le discours d'un prêtre, confesseur à Saigon:

Vous vous êtes laissé aller à des voluptés indignes d'un homme si particulièrement comblé. Vous avez payé bien cher des curiosités fatales. Elles ne vous ont laissé que du vide. Vous avez enduré les plus affreuses disgrâces, vous avez été injustement et atrocement persécuté, mais vous auriez tort de vous plaindre. De fait, cette captivité, ces lions, ces chemins âpres, tortueux, impraticables, votre pauvreté à Paris, ces perquisitions et ces jugements iniques en Sardaigne, ces répercuteurs et ces cris de démons dans des cavernes, l'abandon de tous, ces dangers de mort et sur terre et sur mer, ces tribulations sans nombre, enfin, ont-elles produit ce que paraissait vouloir une implacable malchance? Non [...]». (GO, 77)

Dans cet extrait, le personnage jette un regard sur la vie de Cingria lui-même: il parle de ses aventures, de sa solitude, mais aussi de son dénuement (notamment à Paris) et de son arrestation en Italie, où Charles-Albert Cingria a été accusé et condamné pour attentat aux mœurs.¹⁵

Cet extrait est plus un bilan, un monologue intérieur, qu'un dialogue entre personnages. Le même procédé est utilisé, avec moins d'intensité et pour des sujets moins difficiles, dans le *Grand questionnaire*. C'est ainsi que dans ce pseudo-entretien apparaissent certaines données biographiques telles que la fréquentation de la maison de

¹⁴ Ce n'est pas par hasard qu'un choix de textes de Charles-Albert Cingria parut en 1994 intitulé *Portraits* (coll. "Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994).

¹⁵ Pour plus de détails sur cet épisode de la vie de l'écrivain, cf. Pierre-Olivier Walzer, *Les Prisons de Charles-Albert*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1993.

Jeanne Léger ou son affection pour les chats (même dans ses voyages, Cingria en avait souvent un ou deux comme compagnons).

Dans ce texte, comme dans son œuvre en général, bien qu'il y ait certaines données biographiques, bien que l'on puisse en retirer certains principes défendus par Cingria (en particulier, si on met le *Grand questionnaire* en rapport avec d'autres textes), on ne peut jamais être sûr d'avoir pénétré l'univers *véritable* de l'auteur. On ne peut pas accéder aux sensations d'autrui, écrivait Cingria dans *Le Canal exutoire*,¹⁶ ni à ses plus profondes pensées. Toutefois, on peut tenter de dégager quelques positions sur certaines questions qui sont éparpillées dans l'ensemble de l'œuvre.

3.3. Autobiographie ou fiction? Autour de *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*

Dans ce cadre, Michel Dentan propose une question qui s'était posée pour d'autres auteurs suisses (tels que Rousseau ou Benjamin Constant) et qui s'applique à Charles-Albert Cingria avec pertinence: «Une autre question se pose alors, non moins irritante: Fiction ou autobiographie?».¹⁷

Ce n'est certes pas le problème le plus important qui se présente dans cette étude, mais tenter d'y répondre implique d'attirer l'attention sur certaines caractéristiques fondamentales de l'œuvre et de dégager d'autres problématiques plus profondes, qui obligent à soulever la question générique¹⁸ avec laquelle la critique actuelle se débat.

Chez Cingria, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* est sans doute le texte qui soulève le plus d'interrogations à cet égard. Tout d'abord, il faut tenter de percevoir quel est le contrat qui s'établit entre l'auteur et son lecteur. Contrat fictionnel ou contrat autobiographique?

Les Autobiographies de Brunon Pomposo sont, comme le titre l'indique (et le limite) dans une certaine mesure, une histoire racontée à la première personne. Il s'agit en

¹⁶«Toute sensation extérieure à nous est peut-être illusoire. Il n'y a que nous – moi, pas vous: vous, vous n'êtes peut-être que du néant – qui sommes dans la certitude absolue d'exister [...]» (CE, 87).

¹⁷ Michel Dentan, *Le Texte et son lecteur*, p.15.

¹⁸ La question générique en ce qui concerne les textes de Cingria (mais aussi ceux de Nougé) ne trouve pas encore ici sa place. Elle sera développée plus loin. Pour le moment, il convient juste de faire le point par rapport aux recherches actuelles dans le domaine de l'autobiographie / autofiction et de tenter de préciser certaines acceptions et points de vue de cette étude.

effet d'un récit tenu pour vrai plutôt que pour vraisemblable: les faits et les événements qui y sont exposés correspondraient à la *réalité*.¹⁹

Dès la page de couverture, de multiples questions se posent. Le titre, tout en référant le mot *autobiographie*, se trouve au pluriel quand bien même l'objet (c'est-à-dire le pseudo-signataire) est un seul: Brunon Pomposo. Il pourrait s'agir de plusieurs histoires (que l'on peut effectivement lire); peut-être aussi de différentes versions de la même vie ou de différentes vies d'un personnage aux multiples facettes... Mais alors un problème majeur se pose: s'agit-il dans ce cas d'*autobiographie*? Mais l'autobiographie consiste en quoi exactement?

Le récit qu'elle propose est invariablement celui qu'«une personne réelle fait de sa propre existence».[...] Cela revient à dire que le narrateur (l'instance qui dit JE), le personnage (le JE dont il est question) et l'auteur (le producteur du texte) sont rigoureusement identiques, et renvoient en dernier ressort au nom propre qui figure sur la couverture, lui-même essentiel au dispositif autobiographique.²⁰

Tout au long de *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, un personnage se dessine devant nos yeux. Un personnage dont la vie aventureuse vient mettre en cause la prétention de *vérité* que semble vouloir donner le titre. D'autre part, il est sûr que l'on peut trouver énormément de traits qui caractérisent Cingria; il est sûr aussi que beaucoup d'aventures ont eu leur source dans certains épisodes vécus par l'auteur; et que certains personnages correspondent à des gens qu'il avait connus. Dans ce *récit*, il y a des éléments autobiographiques, non de Brunon Pomposo, mais de Charles-Albert Cingria. Toutefois, le «je» identifié dans le titre ne correspond pas au nom de l'auteur.

Cela pose donc un problème quant au contrat de lecture, qui ne peut pas être alors celui d'un «pacte autobiographique».²¹ Le «pacte autobiographique», selon Philippe Lejeune, repose sur l'«engagement de dire la vérité sur soi».²² Et comment le lecteur le

¹⁹ Le terme de «réalité» est utilisé ici dans son sens courant, c'est-à-dire, le réel est «ce qui existe en fait (et qui n'est pas seulement une invention, une illusion, une apparence)»; «ce qui existe en fait, par rapport à l'imagination ou la représentation par l'art» (*Le Grand Robert*, t. VIII, Raison-Sub, Paris, Robert, 1992, pp.74-75).

²⁰ Natacha Allet & Laurent Jenny, "L'autobiographie", *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de Français moderne, 2005, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/>, (la citation entre guillemets est de Philippe Lejeune), (page consultée en juin 2005).

²¹ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, coll."Poétique", Paris, Éditions du Seuil, 1975.

²² Philippe Lejeune, "Qu'est-ce que le pacte autobiographique?", 2002, http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (page consultée en juin 2005).

reconnaît-il, «cet engagement de dire la vérité sur soi»? Parfois dans le titre, mais, comme on l'a vu, dans le cas du texte *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, le titre n'aide pas vraiment le lecteur, bien au contraire, il soulève davantage de problèmes. Une réponse à cette énigme de désaccord entre ce qui est impliqué par le titre et le nom de l'auteur pourrait tout simplement être le fait que Charles-Albert Cingria soit celui qui a trouvé les manuscrits et tenté de les organiser, tout en recueillant des informations supplémentaires pour combler les blancs du texte *original*. Rien n'est sûr, mais le lecteur est conduit par la main de Cingria, qu'il croie ou non à la vérité des faits racontés.

Laurent Jenny prend l'*Autobiographie d'Alice Toklas*, de Gertrude Stein²³ pour montrer un exemple de paratexte par lequel le lecteur est dérouté.²⁴ Les ressemblances avec *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* ne sont pas hasardeuses. Gertrude Stein prend le nom de sa grande amie Alice Toklas, mais la perspective adoptée est la sienne. Ainsi, il s'agit de l'autobiographie de Gertrude Stein sous un autre nom. L'explication n'est donc pas très compliquée. Mais qu'en est-il chez Cingria? Outre Brunon (narrateur et personnage principal), il y a aussi l'éditeur et des (pseudo) lettres. Tout devient plus complexe. Et contrairement à Alice Toklas, qui a vraiment existé, sur Brunon on n'a pas d'informations. On ne sait pas si le nom est tout à fait inventé, si Cingria a connu une personne avec ce nom, s'il la prend comme modèle, etc.²⁵

Cela dit, on ne peut pas considérer *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* comme une autobiographie, même s'il s'agit d'une histoire de métamorphose, dans laquelle la transformation, le voyage du changement, initiatique et expérimental sont l'axe fondamental; «[l']autobiographe par ailleurs raconte le plus souvent une conversion, au sens laïque du terme, ou encore une transformation du sujet».²⁶

Comme l'autobiographie, ces *Autobiographies* de Cingria sont aussi «le passage d'un état à un autre».²⁷ Mais la métamorphose n'apparaît pas seulement comme un axe

²³ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, [1st ed. 1933], New York, Vintage Books, 1990.

²⁴ Laurent Jenny, "L'autofiction", *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de Français moderne, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/> (page consultée en juin 2005).

²⁵ Le nom choisi par Cingria, Brunon Pomposo, peut éventuellement trouver ses sources dans le nom d'un saint, moine bénédictin – Brunon de Querfurt (Saxe, 974-1009) – auquel a été ajouté un surnom lié à la musique – «pomposo» indique un mouvement solennel qui s'ajoute à l'indication du tempo : on peut dire, par exemple, «Allegro pomposo» (cf. *Le Grand Robert*). L'ensemble résulte en un nom qui, par son allitération, tourne le personnage en ridicule. Il serait ainsi un élément de plus de subversion.

²⁶ Natacha Allet & Laurent Jenny, art.cit.

²⁷ *Ibid.*

transversal; elle constitue en fait un des thèmes (on assiste à des métamorphoses) qui surgit simultanément au cœur des expériences du sujet changeant.

La métamorphose fera également partie des éléments fantastiques auxquels le lecteur sera confronté tout au long du texte. Éléments fantastiques qui jouent un rôle fondamental dans la négation du statut d'autobiographie et dans l'affirmation d'une sorte de *récit fictionnel* par rapport à ce texte. Le fantastique n'est pourtant pas le seul élément perturbateur d'une catégorisation générique. Ce texte présente une série d'aspects de plusieurs genres qui font que le lecteur et même les critiques aient des difficultés à le situer dans le cadre des genres littéraires existants.

Après avoir défini et étudié l'autobiographie, Philippe Lejeune²⁸ reconnaît que les frontières ne sont pas si étanches qu'il l'avait pensé. Le problème des frontières entre fiction et autobiographie constitue aujourd'hui matière de réflexion critique la plus actuelle sur la question de l'autobiographie, qui est toujours en train d'évoluer vers de nouveaux horizons.²⁹ Dans le tableau qu'il conçoit dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune laisse deux cases vides. Vingt cinq années plus tard, dans un bilan que Lejeune fait lui-même, il en est venu à admettre la difficulté à distinguer ces limites, mais pas dans toute son étendue. Comme le note Marie Darrieussecq : «Lejeune, qui semble [...], lui aussi, boudeusement soucieux de ranger l'autofiction dans l'autobiographie, simplifie sans doute trop la première quand il finit par la ramener à un texte qui aurait besoin, pour être lu dans sa spécificité, d'une "information extérieure". Bien au contraire, l'écriture autofictive est *toujours* ambiguë et ne saurait proposer aucun élément de comparaison dans la référence extérieure».³⁰

Dans son article récent, "Le Pacte autobiographique, 25 ans après", Lejeune parle de cette expérience: son temps sera aussi dédié à étudier «une série de genres "frontières" ou de cas-limites: l'autobiographie qui fait semblant d'être une biographie [...], tous les mixtes de roman et d'autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise "autofiction", inventé par Doubrovsky pour remplir une case vide d'un de mes tableaux a fini par recouvrir)».³¹ Ainsi, non sans une certaine distance, voire avec de la méfiance, Lejeune

²⁸ Philippe Lejeune est le nom de référence pour l'étude de l'autobiographie, surtout depuis 1975, date de la publication de son ouvrage, *Le Pacte autobiographique*.

²⁹ Cf. la bibliographie que nous indiquons tout au long de ce point.

³⁰ Marie Darrieussecq, "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, n.°107, septembre, 1996, p.378.

³¹ Philippe Lejeune, "Le Pacte autobiographique, 25 ans après", Seuil, 2005, http://www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html (page consultée en juin 2005).

accepte de remplir cette case vide avec un nouveau genre, qui, ne vient pas, soulignons-le, résoudre tous les problèmes.

Plus que dans le sens où Doubrovsky l'utilise,³² le terme tel qu'il est vu par Vincent Colonna, peut apporter des perspectives plus intéressantes à l'étude de l'œuvre de Cingria.³³ Le critique «a présenté l'autofiction comme "la fictionnalisation de l'expérience vécue", sans plus faire allusion aux critères stylistiques de Doubrovsky».³⁴

L'autofiction est ainsi la «fictionnalisation de soi»³⁵ d'une part, et «la forme moderne de l'autobiographie à l'ère du soupçon»³⁶ d'autre part. Mais surtout elle constitue la «mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie»³⁷, très bien illustrée par l'œuvre de Charles-Albert Cingria.

On ne peut pas dire non plus que Cingria fait partie de ce groupe d'écrivains qui, contrairement au pacte autobiographique, cherche à établir un *pacte fictif*: «certains écrivains [...] ne postulent pas en effet que tout roman est autobiographique, mais, symétriquement, que toute autobiographie est romanesque».³⁸

En effet, dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, Cingria joue sur les deux sens: dans le titre il affirme l'autobiographie qu'il commence à subvertir tout de suite après par la confrontation avec le nom de l'auteur; d'autre part, il fait entrer quelques-unes de ses données biographiques dans le monde de la fiction.

Quoi qu'il en soit, l'autofiction se révèle le terme le plus adéquat à l'identification de ce type de texte, non tant comme un genre en soi, mais par sa portée opératoire. Ce terme nous permet de saisir quelques caractéristiques du texte en question, voire de l'œuvre de Cingria en général. *La Grande Ourse* ou *Le Canal exutoire* présentent également des aspects intéressants à ce niveau, qui méritent un moment de réflexion. Mais dans quel sens alors peut-on considérer ces textes (et peut-être l'œuvre même de l'auteur suisse) sous l'égide de l'autofiction?

³² Doubrovsky voit dans l'autofiction «une liberté d'écriture, un refus du style littéraire». Cf. Laurent Jenny, art. cit.; cf. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

³³ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse dirigée par Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989. Comme je n'ai pas trouvé cet ouvrage dans les bibliothèques auxquelles j'ai eu accès, les commentaires qui la prennent en considération sont faits à partir des remarques et citations utilisées par Laurent Jenny, art. cit.

³⁴ Laurent Jenny, art. cit.

³⁵ Mounir Laouén, "L'autofiction: une réception problématique", *Frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (page consultée en juin 2005).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Laurent Jenny, art. cit.

³⁸ Natacha Allet & Laurent Jenny, art. cit.

Le problème qui se pose, et qui est très actuel, est moins de savoir si les prétendues autobiographies le sont vraiment dans le sens où elles sont fidèles à la réalité et aux faits (que l'on peut identifier à l'expérience de vie de l'auteur) que de voir quels enjeux y sont présents. Il s'agit surtout de comprendre comment la fiction et la prétention de vérité mélangée avec des données biographiques, écrites pas un «je», s'articulent entre elles et quels en sont les effets.

Écrit à la première personne, ce texte est plus complexe, car il touche aussi à certains points du roman à la première personne:

Sa **feintise** consiste à toujours se présenter comme un récit factuel et non comme une histoire imaginaire. L'autofiction brouille donc aisément les pistes entre fiction et réalité.

Plus précisément, l'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles.³⁹

Ces commentaires pourraient donc expliquer les problèmes soulevés par le titre et apporteraient des éclaircissements sur tout le processus d'écriture et de réception. Ainsi, c'est de ce brouillage entre autobiographie et fiction, c'est de ces enjeux qui confondent le lecteur,

c'est de cette incongruence a priorique qu'émerge l'autofiction – monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien – comme rencontre paradoxale entre un "protocole nominal" identitaire et un "protocole modal fictionnel". [...] L'enjeu de l'autofiction serait donc d'instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de nous faire "accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure comme relation normale avec le monde réel".⁴⁰

Il y a donc l'exploitation d'une zone grise où la distinction entre vrai et faux ne serait pas nécessaire; elle disparaît pour donner la place au doute, à l'ambiguïté et, souvent, comme on le verra plus loin, au paradoxe. C'est aussi dans ce sens que Nougé va plaider pour la pratique du mensonge.⁴¹

³⁹ Laurent Jenny, art. cit.

⁴⁰ Mounir Laouyen, art. cit. (citation entre guillemets d'Alain-Robbe Grillet).

⁴¹ Cf. point 3.3.2. «Nougé, le menteur», chapitre II, partie B : Paul Nougé.

Les Autobiographies de Brunon Pomposo viennent donc soulever des questions à divers niveaux, notamment et de façon plus directe, c'est un texte qui oblige le lecteur à s'interroger sur l'autobiographie. L'autofiction représente une

fracture à l'intérieur du pacte autobiographique, qui conduit à une sorte d'hybridation générique [et qui] «doit s'interpréter comme un élément de la culture post-moderne: le déclin des dogmes historicistes et des explications mécanistes ouvre jour à une pensée d'autorégulation, de l'aléatoire et du polymorphisme». La littérature postmoderne se complaît à confondre les frontières, allant jusqu'à dynamiter la notion même de genre. A la cohérence et à la complétude de l'œuvre, s'est substitué «un éclatement schizophrénique où toute unité se dérobe».⁴²

Cette vision de l'autofiction correspond en plusieurs points à des caractéristiques des textes de Cingria que nous aurons l'opportunité d'analyser dans cette étude. Il est également important de souligner quelques aspects fondamentaux de cette œuvre, parmi lesquels il ne faut pas oublier la présence de l'auteur (de faits de sa vie) dans le récit, mais aussi les rapports établis entre littérature, réel et vérité. Ce n'est pas par hasard que Cingria combat certains *dogmes historicistes* et qu'il se forge une nouvelle notion et une nouvelle pratique de l'Histoire, discipline toujours liée à des notions telles que «vérité».

La notion d'*Histoire* assume chez l'auteur de *La Reine Berthe* un caractère très particulier. En effet, il refuse la prétention de cette discipline à la plate objectivité qui non seulement est impossible mais qui, en plus, rend les événements qui forment l'Histoire inintéressants. Selon Cingria, il faut raconter l'*Histoire* en se basant sur des faits, certes, mais sans laisser tomber la plus grande qualité de cette discipline: être un grand ensemble d'*histoires* que chacun a le droit (et le devoir, d'après l'auteur de *La Reine Berthe*) de raconter à sa façon. Ainsi, Cingria s'insurge contre la notion d'Histoire maintenue par ses contemporains, une histoire soi-disant *objective*, basée sur des faits *réels*. Contre une conception d'histoire «renaniste», très en vogue et la plus reconnue au XIX^{ème} siècle avec une continuation dans le XX^{ème}, Cingria propose une conception de cette discipline plus libre, voire plus fantaisiste, où le rôle principal de l'historien n'est pas de rapporter des faits, mais de recréer les épisodes historiques.⁴³ Ainsi, comme les faits historiques, les faits

⁴² Mounir Laouyen, art. cit. (citation entre guillemets de Daniel Madelénat).

⁴³ À ce propos voir Alain Corbellari, "Cingria philologue", Jérôme Berney, "Les documents-sacrements de l'Histoire", Daniel Maggetti, "Charles-Albert Cingria, historien et mythographe", in Maryke de Courten et

qui construisent la vie du sujet (notamment celle de Cingria lui-même) ne peuvent qu'être inclus dans son œuvre sous ce point de vue : il recrée son histoire à chaque fois, se permettant d'inventer, de rajouter des fantaisies. C'est pour cette raison qu'il n'est pas toujours facile de distinguer entre ce qui appartient au réel ou à la fantaisie. C'est pour cette raison aussi en partie que l'œuvre de l'auteur des *Autobiographies de Brunon Pomposo* se présente au lecteur tellement polymorphe.

Le polymorphisme est sans aucun doute une des caractéristiques de l'œuvre de Charles-Albert Cingria. La grande diversité de formes textuelles a un lien direct avec les questions génériques. L'œuvre de Cingria présente en effet des hybridismes, à travers lesquels les possibilités d'actualisation et les caractéristiques d'un certain genre sont menées à l'extrême. L'ensemble de l'œuvre de l'auteur suisse se creuse à l'entrecroisement des frontières génériques. Il exploite cette zone grise et joue avec les genres, le lecteur et les manières d'écrire.

Ainsi, on ne peut pas réduire ce questionnement à la période postmoderne; ou, en le faisant, il faudrait dire que Cingria (et Nougé à certains égards) étaient des postmodernes avant la lettre. Cingria a exploité et mis en avant des idées et des pratiques qui deviendront courantes et caractéristiques de la période postmoderne (surtout pour la deuxième moitié du XX^{ème} siècle), comme le sont l'écriture ayant pour objectif de déjouer le lecteur, ou, formellement, les fins et les débuts inachevés ou les ruptures du récit. Le genre et les pratiques d'écriture courantes et figées se trouvent parmi les aspects les plus questionnés. C'est de cette mise en cause et de ce manque de complétude que va naître l'œuvre fragmentaire. L'élément *schizo* prend sa place dans la littérature et dans la vie du XX^{ème} siècle, surtout par l'attention portée sur les maladies et phénomènes mentaux.⁴⁴ Les textes cessent ainsi d'être étanches pour jouir d'une liberté qu'ils n'avaient pas auparavant et l'autofiction entre dans ce jeu. Chez Cingria, le fantastique est également un autre moyen, peut-être plus fort, pour questionner et mener la littérature à ses extrêmes.

Doris Jakubec, *Charles-Albert Cingria, Érudition et Liberté*, pp.144-159; pp.160-172; pp.173-187 (respectivement). Voir aussi la préface à *La Reine Berthe* (OC, IX, 7).

⁴⁴ Sur la place de la *schizophrénie* et des possibilités de compréhension du monde qu'elle donne, cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment dans *Mille Plateaux*. Cet ouvrage fournit certains instruments et une vision du monde qui peut à bien des égards être utile dans l'analyse de l'écriture fragmentaire, malgré le radicalisme de certains aspects. À ce propos, voir la première et la troisième parties de la présente étude.

4. Entre le réel et le fantastique

Si *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* sont le texte où le fantastique assume un rôle de la plus grande importance et où sa présence est claire, cela ne veut pas dire que dans beaucoup d'autres textes la présence d'éléments et/ou d'épisodes fantastiques n'existent pas. Ainsi, dans *Hippolyte Hippocampe*, *La Grande Ourse* ou *Le Canal exutoire*, par exemple, le fantastique est présent, même si d'une manière moins avouée que dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. L'univers cingriesque est peuplé non pas exactement d'objets surnaturels⁴⁵ mais de situations bizarres, certaines inexplicables, dans lesquelles évoluent des personnages à l'allure étrange, parfois magique; il y a des boissons étranges, des visions, des apparitions et des disparitions inexplicables ou dévoilées plus tard dans le texte; il y a des métamorphoses d'objets, de lieux, de personnages. Étrange est sans doute un mot que l'on peut utiliser souvent pour décrire l'univers dépeint par un narrateur-personnage qui raconte des épisodes qu'il aurait vécus. Ceci dit, peut-on vraiment parler de fantastique? Certainement, mais il faut voir alors comment se dessine le fantastique⁴⁶ chez Cingria, de quelle façon s'articulent les divers éléments fantastiques, quels procédés sont utilisés et avec quels effets.

4.1. Un fantastique cingriesque

Maints textes de Cingria possèdent en effet des éléments du monde fantastique, étant donné que certains textes, comme *Hippolyte Hippocampe* puisent à des sources très proches du merveilleux,⁴⁷ ce monde où l'irréel fait partie de l'équilibre naturel de l'univers

⁴⁵ Chez Cingria le «surnaturel» est d'une certaine façon lié au sacré, à une magie naturelle.

⁴⁶ Fantastique est utilisé ici dans un sens très proche de celui défini par Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1970. Selon ce théoricien, le fantastique se trouve dans l'espace très réduit qui est l'hésitation entre le réel et le merveilleux. Pour ce qui est de l'utilisation du terme dans cette étude, il faut encore souligner qu'il peut inclure des éléments de l'étrange issus du merveilleux.

⁴⁷ Le terme de merveilleux est utilisé lui aussi, en grande partie, dans l'acception de Tzvetan Todorov, tel qu'il le définit dans l'ouvrage mentionné dans la note précédente. Le merveilleux conçoit des mondes tout à fait différents (et la majorité des fois, opposés à ceux du lecteur), peuplés de créatures divines, féeriques. Sa principale caractéristique est de constituer un monde, fermé et à part, mais avec des lois propres qui le rendent stable, sans obliger le lecteur à se poser des questions (ce qui n'est pas le cas du fantastique). La limite entre l'un et l'autre n'est pas toujours facile à tracer, comme on le verra tout au long des pages suivantes.

décrit. Todorov dit que le fantastique «paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome».⁴⁸ Pour le moment, et tout aussi importante que la question des genres, il s'agit de tenter de comprendre quelle est la relation du fantastique à la réalité et aux mondes extraordinaires chez Charles-Albert Cingria. Todorov limite le fantastique à un espace étroit qui se situerait dans une zone très limitée, mais instable, entre l'étrange (plus proche de la réalité) et le merveilleux (où il est question de mondes irréels, mais équilibrés dans leur étrangeté, comme dans les contes de fées). L'espace du fantastique se situe, chez Cingria, au-delà des espaces identifiés par Todorov. Ainsi, il faut reprendre, en élargissant leur champ, certaines des caractéristiques indiquées par Todorov, notamment l'hésitation. Selon lui, «le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange».⁴⁹

L'œuvre de Cingria se construit dans cet espace d'hésitation, dans lequel le lecteur assume un rôle vital dans la construction du texte. Ainsi, et c'est là aussi que s'explique la difficulté de définition du fantastique en littérature, cette œuvre se situe et s'édifie dans une zone de frontière, où l'hésitation et le doute instaurent un malaise soit par rapport au monde «réel» soit par rapport au monde «irréel» (mais rassurant) du merveilleux.

Beaucoup de textes de Cingria se trouvent donc dans une zone grise, d'indéfinition, qui semble être commune aux œuvres fantastiques en général. Mais cette zone, bien qu'indéfinie, se révèle plus colorée qu'elle n'est grise, puisqu'elle réunit des éléments de sources diverses, ce qui ne permet pas d'établir de véritables catégorisations. C'est ainsi à cet entrecroisement que naît le fantastique défini par Anna Soncini Fratta (inspirée d'Aldo Carotenuto) comme:

une expérience d'événements étranges produisant des effets perturbants. [...] Le "vrai" texte fantastique n'offre pas au lecteur des faits ou des événements liés au surnaturel; il offre une représentation du quotidien dans laquelle survient quelque chose qui perturbe le train de vie normal; un changement, une vision différente, une évolution de la chose; parfois il présente des situations auxquelles on ne s'attendait pas. Est-ce le sujet qui perçoit l'objet de façon étrange? Est-ce la réalité qui change de manière inquiétante? Le fantastique "pur" ne dissout pas cette énigme. Pour ce faire l'imaginaire et le réel se mélangent, alors que chacun devrait garder ses caractéristiques. C'est dans cette interférence, dans cette

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.46.

⁴⁹ *Ibid.*, p.165.

appropriation du territoire de l'autre que réside le perturbant. [...] Le fantastique est justement dans l'impossibilité de se tourner vers l'une ou vers l'autre solution.⁵⁰

Anna Soncini Fratta introduit un point essentiel au fantastique et surtout au fantastique cingriesque: la perturbation. Une perturbation qui atteint aussi bien le narrateur-personnage que le lecteur. D'ailleurs, souvent, le narrateur-personnage sert de véhicule à certains sentiments qui sont transmis, par cette voie, au lecteur. Dans *Le Canal exutoire*, il y a la peur. Pendant que le narrateur-personnage observe deux individus, assis à une table, entourés par la population, en train de boire un liquide inconnu et étrange qui provoque des grimaces, la peur menace de l'envahir (ou l'a-t-elle déjà envahi sans qu'il ose se l'avouer?): «Pourquoi, en somme, avais-je presque peur?» (CE, 91).

Cingria utilise le narrateur pour véhiculer la sensation de peur. En fait, c'est le narrateur-personnage qui dit ce qu'il éprouve et en demande les raisons. Il flaire la peur et le lecteur partage le même sentiment, la même angoisse de l'attente et il se pose la même question à laquelle, lui non plus, n'a pas de réponse. Il y a nécessairement une identification avec la première personne («je» c'est le pronom qui renvoie à chaque lecteur), identification qui peut aller jusqu'à un collage au narrateur-personnage lui-même. Ainsi, non seulement il y a un certain inconfort, un sentiment d'étrangeté, mais la peur y est également présente, entrant sournoisement dans le monde et du narrateur-personnage et, à travers lui, du lecteur.

En dépit de la peur et des épisodes qui semblent si étranges, à la fin, le narrateur-personnage (et le lecteur) trouve une explication à ce rite. D'autres situations dans ce texte demeurent pourtant inexplicables. En effet, le fantastique peut ainsi présenter le monde à l'envers et le retourner à nouveau sans que pourtant il redevienne le même:

Un point [...] semble ici incontestable: quelque chose de rationnel peut paraître inexplicable, comme quelque chose d'explicable, j'entends de prosaïquement explicable, peut paraître dénué de raison. De la même manière, quelque chose qui paraît irrationnel peut être expliqué, comme quelque chose qui paraît rationnel peut échapper à toute explication. Jeu d'antinomies élastiques et subtiles, susceptible sans doute d'être poussé

⁵⁰ Anna Soncini Fratta, "Par quels couloirs sort-on de la «déroute du quotidien» ?", in Ana González Salvador, (coord.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, Beloeil, CLUEB, 1999, pp.26-27.

beaucoup plus loin, à l'endroit et à l'envers, à hue et à dia, selon le bon plaisir de chacun...⁵¹

Chez Cingria l'élasticité de ces antinomies est poussée à bout. Mais d'autre part, elle sert aussi à confondre dès lors que l'auteur choisit de ne pas tout dévoiler ou de laisser certains phénomènes inexpliqués. Ainsi, dans l'œuvre de Cingria le fantastique aboutit à des explications raisonnables, même si bien souvent elles n'expliquent pas tout – il y a toujours des aspects laissés en suspens; des aspects qui maintiennent le lecteur dans un état d'hésitation, dans un sentiment d'étrangeté. Avec ou sans explication crédible, un sentiment reste pourtant: une «inquiétante étrangeté» provoquée par le bouleversement à la fois de l'épisode raconté, mais aussi celui provoqué par la surprise de l'explication.

Par le biais de son univers fantastique, Cingria bouleverse le monde de son narrateur-personnage et du lecteur. On comprend cela si l'on pense que «ce qui est tenu pour fantastique serait lié à quelque chose d'inattendu, de bouleversant, de confondant par lequel une certaine habitude de l'existence et du monde sensible serait subitement **étourdie**».⁵²

C'est dans ce sens que dans *La Grande Ourse* surgit une figure, Monsieur Kuylhe, qui semble revenir du monde des morts. Est-ce vrai ou s'agit-il uniquement de l'imagination du narrateur-personnage? Imagination ou vision? Dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, par exemple, les réapparitions de personnages vraisemblablement morts sont expliquées postérieurement au fil du texte (le retour du géant au monde des vivants, d'où finalement, il n'était jamais sorti, a une explication presque scientifique). Ce qui n'arrive pas pour Monsieur Kuylhe dont on ne saura jamais ce qui s'est passé. Même le narrateur-personnage a des doutes. Dans *Les Autobiographies*, comment expliquer ce cheval (ou son image) qui apparaît à plusieurs reprises? Vision, imagination, métaphore? L'apparition semble bien réelle, pourtant. Mais, on ne trouve pas d'explication «logique».

Le fantastique, en particulier chez Charles-Albert, et toujours selon Baronian,

est d'abord une **idée**, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que **notre** monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir

⁵¹ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, p.21.

⁵² *Ibid.*, p.22.

un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire.⁵³

Ce sentiment et cette inconstance ne résident pas seulement dans les épisodes et/ou dans les thèmes abordés. Plus important peut-être que cela est le fait que ce fantastique, un «fantastique d'indétermination»⁵⁴ [,] tient dans la manière dont l'écriture et les procédés narratifs rendent ambiguës les notations du texte. Ils travaillent à disqualifier les jugements des personnages et des narrateurs».⁵⁵

C'est ce qui se passe souvent dans l'univers de Cingria, où le «récit fantastique est alors comme un piège qui s'écrit contre le narrateur».⁵⁶ Dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, c'est tout d'abord le narrateur lui-même qui parle sur l'étrangeté des faits qui lui arrivent : «Je suis, je dois le dire, tellement habitué au surnaturel – cela à certaines périodes – que j'y fais à peine attention ; mais tout ce qui était arrivé sur une certaine route me revint» (*ABP*, 153). Outre ce narrateur autodiégétique, il y a également un narrateur extradiégétique (à la troisième personne, censé être l'éditeur) qui vient questionner le récit de Brunon, tout en le continuant, à travers autres sources d'information :

Bientôt, pénétrant dans un labyrinthe forain, ils ne tardent pas à retrouver l'Ermite et ainsi toute cette histoire de tabatière, de vieillard et de cheval, bénéficie de certains éclaircissements qui, à notre sens, n'auraient rien à perdre d'être complets [...]. (*ibid.*, 172)

À ces deux instances narratives, il convient encore d'ajouter le regard des autres personnages et les informations que ceux-ci donnent tout au long des dialogues (qui peuvent consister en une histoire dans l'histoire, comme au moment où le géant raconte sa fugue). Enfin, il faut également faire référence à une troisième instance narrative, elle aussi à la première personne, sauf que contrairement à la première, elle est homodiégétique et non pas autodiégétique : Ehdelred, lorsqu'il écrit sa lettre à la première personne, il tisse des commentaires sur ce qu'il sait (et ne veut pas raconter) sur Brunon – qui, finalement,

⁵³ *Ibid.*, p.41.

⁵⁴ Denis Mellier divise le fantastique, *grosso modo*, en «fantastique d'indétermination» et «fantastique de la présence». Par rapport à cette division, il ajoute: «Dès lors, percevoir qu'un texte fantastique tend vers une modalité ou vers l'autre dépend tout autant du type de poétique mis en œuvre que du type de lecture qui lui est appliqué» (Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, coll."Mémo", Paris, Seuil, 2000, p.34).

⁵⁵ *Ibid.*, p.42. Sur certains aspects qui touchent le narrateur, cf. dans ce chapitre, point 6.1. «Histoires autour du narrateur».

⁵⁶ *Ibid.*, p.46.

est toujours le protagoniste – et s'adresse à l'éditeur dans le sens de faire à ce qu'il ne soit plus dérangé:

C'est là, dites-vous, que le manuscrit reprend. J'en suis heureux, croyez-le bien, car je ne vous ai pas fait cette relation avec plaisir, je veux dire dans l'exercice plein de mes forces. Ce n'est pas à dire que je la referai. Essayez, je vous en prie, de ne plus me déranger.
(ABP, 174)

Tout le processus de la construction du récit est donc très complexe et repose sur l'écriture et les procédés narratifs utilisés, qui jouent en faveur du fantastique et surtout contribuent à provoquer un sentiment de bouleversement et d'étrangeté chez le lecteur, sur lequel règnent le doute et l'hésitation.

4.2. L'étrangeté dans le familier

Le décor des textes de Cingria est vraisemblable et correspond presque toujours à ceux d'un monde qui pourrait très bien être le monde *réel*. Cingria puise son fantastique dans un monde qui semble toujours familier, soit du point de vue du narrateur, soit du point de vue du lecteur. C'est donc dans des environnements plus ou moins habituels que surgissent d'étranges objets, des situations insolites, des personnages curieux. La magie aussi y trouve sa place, à côté des métamorphoses. Ainsi c'est dans le familier que l'insolite fait son apparition.

Le sentiment d'inquiétante étrangeté, analysé et expliqué par Freud, a ajouté quelques données intéressantes sur ce sentiment qui assomme le lecteur de récits fantastiques. Freud, lorsqu'il analyse les origines et les causes psychologiques de ce sentiment, en donne, à un certain moment, une définition. Et même si Freud réfute par la suite, toujours dans le même texte, certains aspects de cette définition pour aboutir à des origines et causes qui relèvent de la psychanalyse,⁵⁷ la définition qu'il donne de l'inquiétante étrangeté peut nous aider à mieux comprendre l'univers cingriesque,

⁵⁷ Ainsi, de l'étude de Freud sur l'inquiétante étrangeté, je ne reprends ici que les remarques qui sont directement liées au texte littéraire, ne tenant pas compte des données plutôt psychanalytiques, qui ne sont pas particulièrement pertinentes pour la perspective adoptée dans mon travail. Cf. Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte (L'Inquiétante étrangeté et autres textes)*, coll."Folio Bilingue", Paris, Gallimard, 2001.

notamment son texte *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* : «l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier». ⁵⁸

Dans l'univers de Cingria, l'association de certains motifs à certaines stratégies d'écriture (très particulières) va montrer de quelle façon «le familier peut devenir étrangement inquiétant». ⁵⁹ C'est ainsi que les explications surgissent (ou pas) pour expliquer un événement étrange, comme par exemple la mort (apparente) du nain Liontèque :

- Mais enfin vous étiez mort ?
- Pas tout à fait. Vous n'ignorez pas que les œufs de poisson scie rendent légèrement insubmersible. Au moment où cette bête me scia mon tuyau, l'effort qu'elle fit la fit pondre et j'en avalai pas mal. (*ABP*, 167)

Il est aussi important de noter que Sigmund Freud fait référence à la définition de l'«inquiétante étrangeté» de Schelling, «selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti». ⁶⁰ Il est intéressant de prendre cette définition en considération pour l'étude de Cingria. Si, comme l'indique Schelling, quelque chose est ressortie de l'ombre et voit le jour, il faut alors se demander de quoi il s'agit, tout en tenant compte de cette conclusion de Freud:

La conclusion, qui rend un son paradoxal, est **que, dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie.** ⁶¹

Ce sentiment est une création de l'auteur qui choisit de le provoquer et use des moyens nécessaires pour le faire. En même temps, ce n'est pas une action gratuite. Il veut mettre à nu et questionner (surtout à partir d'Hoffmann, suivi d'Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant et d'Henry James) certains aspects de l'humanité même:

⁵⁸ *Ibid.*, p.31.

⁵⁹ *Ibid.*, p.33.

⁶⁰ *Ibid.*, p.99.

⁶¹ *Ibid.*, p.127.

[certains écrivains] préfèrent jouer d'un sentiment plus troublant, cette «inquiétante étrangeté» (Freud) éprouvée au contact d'un monde qui brusquement cesse d'être familier et dont les catégories communes et les cadres d'interprétation sont désormais impropres à rendre compte des événements.⁶²

Le fantastique, tout en déclenchant ce sentiment d'inquiétante étrangeté, dont l'origine se trouverait dans le familier questionné et mis à l'envers, va obliger le lecteur à se poser des questions, à réfléchir sur le *réel*, sur la condition humaine, sur ce qui l'entoure et sur les cadres qui organisent sa vie et dictent sa vision du monde.

4.3. Le questionnement du réel

Souvent, dans les univers fantastiques, la société représentée n'est autre qu'«une société assez bourgeoise, respectée et respectable».⁶³ Ainsi, au départ, les personnages partagent un même monde, dans lequel les références sont celles du *réel* et sont considérées comme *normales*. Le fantastique de Charles-Albert Cingria n'est pas, au départ, très différent. Souvent le cadre de départ n'a rien d'anormal: dans *Les Autobiographies*, il y a un personnage, le narrateur, qui passe quelques temps chez des amis, une famille apparemment typique, qui est en vacances. Bien que la maison où ils se trouvent soit vieille, et malgré ce que racontent les enfants (qui parlent de chevaux à l'étage supérieur), tout semble normal: la maison est louée et les enfants, comme tous les enfants, inventent des mondes imaginaires, parallèles au monde où ils vivent.

Dans ce début du texte, le doute s'introduit petit à petit, même si d'une façon encore très atténuée: les enfants, ont-ils raison? Leur père parle d'imagination, mais n'est-ce pas là le début d'un doute angoissant? N'est-ce pas là le début du questionnement des valeurs auxquelles est attachée la société? Dans ce cas, par exemple, les enfants verraient plus que les adultes (sauf peut-être pour Brunon qui hésite entre ce que racontent les enfants et la voix de la raison incarnée par le père).

⁶² Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, p.5.

⁶³ Anna Soncini Fratta, "Par quels couloirs sort-on de la «déroute du quotidien» ? ", p.29.

Chez Cingria, comme pour d'autres auteurs, «le fantastique conduit, sur le mode d'une dramatisation angoissante, à l'exploration d'une conscience qui éprouve la remise en cause radicale de ses valeurs; cela jusqu'à la perception même de son identité». ⁶⁴

Le fantastique est la zone où tout est remis en cause, mais rien n'est tout à fait construit ou déconstruit. Il y a une «mise en crise de la réalité», des valeurs et des cadres qui constituent le monde *réel*. Ce qui mène à une «crise de l'interprétation du monde». Comment envisager le monde? Quelles valeurs? Quelles images? ⁶⁵ Voilà comment on peut décrire l'univers fantastique de Cingria:

Le fantastique repose sur une suspension du sens qui vaut comme une mise en crise du réel, du savoir, de la raison, des identités. [...] Le fantastique n'instaure, dans un premier temps, une représentation réaliste du monde que pour mieux la subvertir dans un second. ⁶⁶

La subversion est au cœur de l'utilisation du fantastique et elle sert le questionnement que Cingria s'impose à lui-même et à son lecteur. Il offre l'image du miroir et celle qui appartient, comme dans le monde d'Alice de Lewis Carroll, à l'autre côté du miroir. Les images cessent d'appartenir à des mondes différents et on ne sait plus où se termine l'un et où commence l'autre. Le fantastique surgit par conséquent comme un miroir déformant qui renvoie des images connues, mais paradoxalement étranges et troublantes. Dans cet univers, même le temps et l'espace ne sont plus réglés de la même façon. Tout est mis en cause, et très particulièrement, l'identité du sujet. Chez Charles-Albert Cingria, même la quête spirituelle n'aboutira pas là où, normalement, elle serait censée aboutir. L'univers de cet auteur est un univers de surprises à plusieurs niveaux.

4.4. Pour une poétique de la surprise

Dans les textes critiques, la référence à la surprise dans l'univers de Cingria est fort présente. Jean Paulhan écrit dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria que «le drame et la surprise jouent à tout instant» (*OC*, I, 7). Maryke de Courten

⁶⁴ Denis Mellier, *op. cit.*, p.12.

⁶⁵ J'utilise les termes de Denis Mellier.

⁶⁶ Denis Mellier, *op. cit.*, p.15.

parle dans son article de «l'esthétique de la surprise» dans l'œuvre de l'auteur. Pour elle, cette surprise réside surtout dans le fait que le moindre détail peut entrer dans un texte de Cingria; et ce sont souvent les plus petites choses qui échappent au lecteur:

Toute anecdote, toute métaphysique, toute poésie peuvent s'y insérer. Il aime l'herbe fraîche, les rivières tranquilles, les bords de l'Oise, les chalands qui passent sur la Seine, les bibliothèques et les églises oubliées, les hommes-humains, les simples, les originaux de tout poil, les hautes dames, les chefs d'orchestre et, par dessus-tout, le bitume et les chats.⁶⁷

Toutefois, la surprise provoquée par l'apparition soudaine de certains éléments et par la conjugaison des éléments les plus hétéroclites dans les textes de Cingria ne se résume pas à cela.⁶⁸ Il faut en effet aller plus loin et voir que les stratégies mises en œuvre pour créer de la surprise ne se limitent pas à l'introduction, apparemment anodine, de détails ou de personnages inattendus.

On peut évoquer dans l'œuvre de Cingria trois grandes sources de surprise, qui s'impliquent les unes les autres: il y a celle des objets (dans laquelle il faut inclure les personnages), celle des comparaisons et des métaphores inusitées et celle de l'ironie et du sarcasme.

La surprise peut se jouer sur ces différents aspects. La surprise des détails normalement oubliés ou passés inaperçus, la surprise des rapports de cet objet à l'espace et au temps contribuent à la singularité de l'œuvre de l'auteur. Il n'est pas rare de trouver des personnages qui font leur apparition sans que l'on s'y attende; il n'est pas rare non plus que le narrateur fasse référence à un objet qui ne semble pas important dans le contexte de son *histoire*. Les objets semblent déplacés et le lecteur ne voit aucune raison à leur apparition dans le texte: la plupart des fois, ils n'ajoutent rien de nouveau à l'*histoire*; ils font d'ailleurs souvent partie d'une sorte de digression extérieure à elle, contribuant à la rendre moins claire aux yeux du lecteur.

Aux objets eux-mêmes, il faut ajouter la façon dont ils sont mis en place dans le texte. Les comparaisons insolites dans cette œuvre lui donnent une fraîcheur incomparable. De même pour les métaphores, moins récurrentes, mais tout aussi puissantes. Les

⁶⁷ Maryke de Courten "Charles-Albert Cingria", p.462.

⁶⁸ On pourrait ébaucher d'autres aspects qui mériteraient une autre attention dans un cadre qui n'est pas celui de cette étude. Les lignes esquissées ici à longs traits peuvent servir à ouvrir les voies pour une étude centrée sur l'esthétique de la surprise chez Charles-Albert Cingria.

comparaisons sont très riches et relèvent de l'esprit novateur de l'auteur qui voit et donne à voir les mêmes aspects du monde, des objets familiers, sous un angle différent de celui auquel le lecteur est habitué. Cingria saisit et apprend à son lecteur à saisir le monde de tous les jours autrement.

C'est aussi dans ce sens que le fantastique fait son apparition dans l'œuvre de Charles-Albert: la surprise peut être causée par l'intrusion d'un objet étrange dans l'univers familier ou d'un objet familier dans un univers étrange.⁶⁹ La sensation de l'étrange peut par conséquent avoir des liens différents à la surprise, ou plutôt, la surprise peut se trouver soit dans l'élément, soit dans les réactions à cet élément, soit encore dans l'explication que le narrateur donne ou soit tout simplement dans l'humour et/ou l'ironie sarcastique qui découlent de toute la situation.

À titre d'exemple, pensons à ces salles au cœur de la montagne, où la lumière du jour arrive par des systèmes de miroirs, et où le narrateur-personnage rencontre, à un moment donné de son parcours des «hommes barbus» qui, selon lui, y sont depuis le temps de Charlemagne. Dans cet endroit, une explosion se fait sentir de six en six minutes et, parmi ces hommes barbus, il y en a un dont la fonction est de compter le temps. La montre apparaît à leurs yeux comme un objet singulier qu'ils ni comprennent ni respectent. Entre le choix de rester toute sa vie avec ces gens et apprendre à vivre avec les explosions continues, et celui d'aller dans le champ, le narrateur-personnage choisit de fuir ces gens et partir. C'est alors que son cheval

pénètre dans l'intérieur [de la montre qui était par terre] par le trou du remontoir. Entre la grande et la petite platine il y a un espace où jouent tous les organes : il s'y loge. [...] Dès lors, il se raidit et serre, obtenant ainsi l'effet, non de paralyser, mais d'engourdir le mouvement, de telle façon qu'une minute de vrai temps n'est plus qu'une demi-minute et trois ou quatre secondes du sien. (*ABP*, 187)

La montre et le cheval, deux objets simples, deviennent ainsi étranges et à travers eux l'imaginaire du récit devient fantastique. Il est intéressant de noter aussi que l'étrangeté dans l'univers de Cingria peut tout aussi bien mener à une sorte d'inquiétude, voire de peur, mais elle peut également, paradoxalement, être une note d'humour, parce que, comme

⁶⁹ Cf. à titre d'exemple le rôle de la montre dans une des aventures de Brunon Pomposo (*ABP*, 186-187).

l'écrit Charles-Albert Cingria: «L'étonnement [...] est, comme le rire, un grand révélateur d'intelligence» (*FH*, 59).

La surprise et l'humour (qu'il provoque ou pas le rire)⁷⁰ sont, selon l'auteur, intimement liés. Et on le sent dans son œuvre, dans laquelle certaines situations, étranges ou familières, aboutissent à des moments (qui peuvent jouer aussi le rôle de décompresseur) où l'humour est le maître. Ceci peut se faire tout autant par des comparaisons curieuses, comme par le biais de l'ironie, voire du sarcasme (qui ne sont pas, comme chez Nougé d'ailleurs, dépourvus de signification et d'implications). Souvent, la surprise, et tout particulièrement celle liée à l'ironie ou au sarcasme, n'est pas étrangère à la rupture qui se fait dans le texte. Dans *L'Eau de la dixième milliaire*, lorsqu'il est question d'inscriptions égyptiennes faites «par des Romains à des temps où cette langue était déjà une langue morte», le narrateur ajoute : «[c]'est alors du thème qu'ils font (c'est poétique, le thème !) et probablement s'adressent-ils à des spécialistes (c'est utile, les spécialistes)» (*EDM*, 34). Suite à ces remarques, il continue de parler sur ces inscriptions en donnant des détails. La phrase citée avec les commentaires entre parenthèses peut être interprétée tout au moins de deux façons : l'une continuant le texte, y étant parfaitement intégrée, les parenthèses étant toujours des commentaires quelque peu en marge, même si pour ajouter de l'information ; la deuxième, plus complexe, qui voit dans cette phrase-là un ton ironique à l'égard de ce qui est considéré comme poétique et à l'égard des spécialistes. Dans cette deuxième interprétation (que je partage), les remarques introduites par cette phrase ne servent qu'à fissurer le texte, et cela, bien que modestement, à deux reprises. Quoi qu'il en soit, par l'ironie des commentaires entre parenthèses (et remarquons l'exclamation de la première), l'humour est introduit dans le texte. L'ensemble résulte comme une rupture à deux temps où l'humour a également un rôle à jouer.

Charles-Albert Cingria a résumé dans une petite phrase, sorte de maxime, sa position vis-à-vis de ses textes, qui peut aider à éclaircir certains aspects de son art et tout particulièrement de l'esthétique de la surprise qu'il exploite: «Quand les gens s'étonnent il faut les faire s'étonner davantage» (*GO*, 30).

⁷⁰ Je ne veux pas impliquer par là que l'humour et le rire sont le même. Tout simplement, l'humour est souvent nécessaire au rire, et on peut interpréter la phrase de Cingria dans cette perspective. Sur cette question déjà débattue par les théoriciens, cf. note 60, dans le chapitre III «Le Labyrinthe des pièges», partie B : Paul Nougé.

Si dans *La Grande Ourse* (comme dans d'autres textes) la surprise surgit associée aussi à la magie,⁷¹ elle est certes singulière chez Cingria parce qu'elle présente le monde, ses plus grands et ses plus petits événements et ses détails par les yeux d'un narrateur qui les (re)découvre à chaque pas et qui, par l'usage de ce narrateur à la première personne dans un temps de narration qui est le présent, le fait découvrir aussi au lecteur.

Rien n'est nouveau, constate Nicolas Bouvier à propos de la vision cingriesque du monde, mais «[p]our l'observateur suraigu dressant l'oreille et voyant même la nuit avec une capacité d'émerveillement rarement prise en défaut le Monde est un spectacle magique, cosmique, inépuisable».⁷²

Ainsi, le narrateur semble découvrir certains aspects du monde de tous les jours en même temps que le lecteur. Le lecteur a en effet un rôle fondamental et c'est à lui que s'adresse l'effet de surprise, qui donne de la valeur au texte. C'est dans ce sens qu'au lieu de raconter la fin d'une histoire, que Cingria considérerait comme prévisible, il s'adresse à son lecteur en lui disant: «Vous en avez les éléments: terminez-la vous-mêmes» (*CE*, 97).

Plus que des histoires de magie ou de pièges de ce genre, la surprise de l'auteur suisse se base sur «CE QUI EST LA».⁷³ Et si, comme écrit Nicolas Bouvier, «[l]a surprise est bien l'un des ingrédients majeurs de l'art de Cingria»,⁷⁴ il ne peut pas s'empêcher de citer son aïeul pour montrer où réside exactement la surprise dans toute sa force: «Étonnez-vous donc de ce soleil avant d'en réclamer un autre» (*EDM*, 59).

De cette manière de saisir le monde jusqu'aux miracles du quotidien, il n'y a qu'un pas à franchir.

4.5. Les miracles du quotidien

Ce n'est pas par hasard que tout au long des notes de Nicolas Bouvier sur Cingria, on remarque une particulière insistance sur un des axes principaux de cette œuvre: les miracles de tous les jours. Une citation de Cingria surtout revient à de multiples endroits,

⁷¹ Quand, par exemple, l'«homme au visage enfariné» ouvre sa valise (*GO*, 17).

⁷² Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, p.53.

⁷³ *Ibid.*, p.33.

⁷⁴ *Ibid.*, p.60.

par exemple, dans *Recensement* : «si l'on ne trouve pas surnaturel l'ordinaire, à quoi bon poursuivre?» (*OC*, V, 148).

Le fantastique chez Cingria ne peut pas être envisagé sans prendre en considération l'aspect magique du quotidien, des actes et des événements qui semblent tellement naturels qu'on ne les questionne pas, on ne les remarque même pas, comme le soleil. Cingria y fait référence dans une longue digression sur la présence constante du surnaturel dans la vie de tous les jours:

Étonnez-vous donc de ce soleil avant d'en réclamer un autre; mais étonnez-vous aussi de la vie, de cette vie, la vôtre. Des miracles, vous en avez tout le temps. Vous en voudriez d'autres, et encore et toujours: c'est pour le coup que vous n'y croiriez plus, ou que vous les accepteriez comme de l'ordinaire; et il faudrait alors inventer quoi? En effet, si le soleil s'arrêtait ou s'il y avait deux soleils, pourquoi n'y en aurait-il pas trois, puis quatre, puis cinq? L'étonnement n'augmenterait pas. Ce qu'il y a de positivement désarçonnant c'est qu'il y en ait un et qu'il ne s'arrête pas. (*EDM*, 59)

Il ne faut donc pas chercher des miracles; il faut éduquer le regard pour voir les miracles qui sont présents tous les jours et que l'on tient souvent pour des événements banals: «[l]e plus grand et principal miracle étant d'exister et que notre main s'ouvre quand on lui demande de s'ouvrir». ⁷⁵ Il faut regarder et s'étonner de ce qui nous entoure. Il faut être vivant et conscient du rapport entre le surnaturel et le réel:

Car le surnaturel – il faut bien se le répéter – ne part pas du réel: il part du néant. Entre le néant et le surnaturel, ce qu'il y a de stupéfiant est le réel. Entre bouger le petit doigt et faire tomber une cheminée d'usine il n'y a pas une différence si grande. Ce qui est absolument désarçonnant est cela que nous puissions, rien qu'avec l'âme, bouger le petit doigt. (*SJ*, 20)

C'est entre les deux extrêmes, le surnaturel et le néant, que se trouve l'équilibre difficile, ce réel, dans lequel tout ce qui arrive, considéré comme *habituel*, est le fruit, selon Cingria, d'un étonnement sans bornes. Dans ce sens, le fantastique fait preuve d'une envie de mettre en relief «ce qu'on pourrait appeler», avec Jean-Baptiste Baronian, «la magie du quotidien». ⁷⁶

⁷⁵ Nicolas Bouvier, *op. cit.*, p.53.

⁷⁶ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, p.175.

Le magique ou l'aspect miraculeux de certaines capacités, de certains événements commence «au seuil de sa porte et déjà dans le seul fait d'exister [...]». Cette inclusion, en toute candeur, du magique dans le quotidien le dispense de toute une série d'intermédiaires importuns: gourous en toc, extralucides moyens et voyants dernier choix», considère Nicolas Bouvier.⁷⁷

Les intermédiaires sont inutiles pour une compréhension plus profonde du monde. Cingria pousse le lecteur à une vision plus large de ce qui l'entoure et propose ainsi une sorte de symbiose entre le sujet et son environnement, le tout étant organisé par cette instance majeure qui organise et supervise tout, Dieu. La foi de Cingria, inébranlable mais très singulière, est un fil rouge de son œuvre et de sa vie. Sa foi le conduit dans sa lecture du monde, ou, peut-être c'est sa vision du monde qui alimente sa foi. Quoi qu'il en soit, sa foi et sa conception du monde sont intimement liées et s'articulent pour donner, dans ses textes, une compréhension et une explication du monde à travers un Dieu unique et austère, instance suprême appartenant à un niveau supérieur, qui organise tout. Cette entité qui a tout fait, qui a créé l'ordre à partir du chaos, donne un sens à toutes les petites choses qui se passent et qui existent dans ce monde qui est aussi celui de l'auteur: tout est là, il faut juste apprendre à voir.⁷⁸

Tout au long de l'œuvre de Cingria, des références aux curiosités ou à ces miracles oubliés sont constantes. Ce sont des leitmotives qui apparaissent et qui sont répétés. Selon Nicolas Bouvier:

Il y a des évidences que l'homme oublie et qu'il faut donc répéter sans cesse. Pour Cingria, par exemple, la Foi, la nécessité d'un passé présent qui abolisse la chronologie, la présence du surnaturel dans le naturel – sont choses à dire et à redire cent fois, qu'on ne dira jamais assez.⁷⁹

Cela ne signifie pas pourtant que les sujets, les événements, soient les mêmes. Bien au contraire, d'ailleurs. Si le principe est un seul, les exemples se multiplient tout au long de l'œuvre. C'est pour cette raison que sur la belle phrase de Cingria dans *Pendeloques*

⁷⁷ Nicolas Bouvier, *op. cit.*, p.37.

⁷⁸ Cet apprentissage, sorte de gnose, n'est pas aussi évident qu'il puisse y paraître à première vue. Si en effet les textes de Cingria semblent puiser toujours dans la source divine et dans ses croyances, il y a, d'autre part et paradoxalement, un manque de la part du sujet (normalement incarné par le narrateur-personnage). Il n'est pas rare de voir des aventures et des expériences aboutir à des hésitations, à des défaites ou tout simplement à la non-connaissance.

⁷⁹ Nicolas Bouvier, *op. cit.*, p.46.

alpestres, «[o]n voudrait du surnaturel : déjà on l'a» (*PA*, 54), Bouvier écrit la note suivante: «Cette antienne parcourt pratiquement toute son œuvre».⁸⁰

Le surnaturel fait ainsi naturellement partie de cet univers créé par l'auteur des *Pendeloques*. Et dans ce surnaturel, la métamorphose a un rôle important à jouer. Tout en faisant partie intégrante du surnaturel oublié (repris maintenant par Cingria), elle est également et par conséquent, une composante de l'univers fantastique de l'auteur.

4.6. Pour une poétique de la métamorphose

Si les métamorphoses⁸¹ sont une partie de ce surnaturel qui habite nos jours, comment Cingria les inclut-il dans son œuvre? Pour tenter de répondre à cette question, il faut prendre en considération certains aspects, qui établissent entre eux des liens qui ne sont pas linéaires, apportant ainsi une complexité supplémentaire à l'œuvre de l'auteur suisse. Un peu à l'instar de la surprise, la métamorphose présente chez Cingria différents niveaux. Elle traverse en effet toute l'œuvre, mais on peut la situer sur trois niveaux: thématique, intérieur et du discours.

La métamorphose est un des thèmes principaux dans les textes de Charles-Albert Cingria. Ainsi, le lecteur (souvent par les yeux du narrateur) assiste aux transformations de personnages et /ou d'objets, à des passages d'un état à un autre, à des changements, les uns plus simples, les autres plus complexes: «Partout en amont et en aval le large fleuve ocre se métamorphosait en or. [...] [E]t sur l'onde qui ne fût de cet or de gloire [...] l'enfant fluvial lui-même était d'or» (*La Seine, OC*, VI, 190).

Par un processus qui fait penser à l'alchimie, tout est changé en or. Mais en même temps, ces changements semblent être le fruit d'un phénomène naturel. Au cours de ces changements, de ces métamorphoses, une explication peut ou non être donnée. Dans ces passages, les masques font leur apparition à côté ou à la place d'un double qui n'apparaît pas toujours, mais qui s'annonce quelques fois.

⁸⁰ *Ibid.*, p.97.

⁸¹ La métamorphose est un «changement complet (d'une personne ou d'une chose) dans son état, ses caractères...» ; il s'agit d'un «changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable» (*Le Grand Robert*, t.VI, Lim-O, p.407).

Par le biais du double que sont ou que représentent les masques, (ce qui n'implique pas qu'ils soient condition *sine qua non* à l'existence du double),⁸² on arrive à cet autre niveau où la métamorphose s'impose. En effet, l'un et l'autre niveaux sont liés et, sur un plan plus large, ils pourraient être mis ensemble. La différence principale réside surtout dans le fait que les métamorphoses caractérisées au paragraphe précédent se situent essentiellement hors du sujet, tandis que là on entre dans l'univers intérieur du sujet qui subit lui-même ces métamorphoses. On pourrait éventuellement parler de Cingria lui-même et de ses expériences, de ses doutes et de ses changements intérieurs (ce qui aurait du sens vu que l'on est plongé dans le monde hybride d'une sorte d'autofiction). Ce qui est sûr en tout cas, qu'il s'agisse ou pas des luttes intérieures de l'auteur, c'est le fait qu'il y a une analyse, ou plus exactement, une observation, des changements de l'individu, de ses expériences et de ses adaptations. Cet individu, dans le récit le «je» narrateur, peut en effet être identifié à n'importe quelle personne. Ceci dit, les transformations du sujet lors de ses voyages, dont les uns ont une valeur plus initiatique que les autres,⁸³ sont des transformations intérieures qui vont, finalement, se refléter vers l'extérieur par le regard du sujet. De cette manière, on peut proposer une autre explication possible de l'existence du fantastique (en général, mais dans l'œuvre de Cingria en particulier): le fantastique, avec ses événements étranges, parfois inexplicables, est le fruit non de la réalité extérieure au sujet, mais il est surtout le produit et le reflet de ses luttes et des changements intérieurs qu'il projette sur ce qu'il voit.

C'est ainsi que l'on arrive au troisième niveau: les métamorphoses existent en tant que thème; elles sont subies par un sujet qui regarde et explique le monde d'après ses expériences; et elles sont écrites de façon à contribuer à cet univers. En outre, il faut dire que tout ne s'explique pas uniquement par cette sorte de dépendance, mais que la métamorphose au niveau du discours constitue surtout une stratégie d'écriture. Ainsi, on entre dans les questions d'organisation (ou de désorganisation) du texte, de cohérence,

⁸² Les masques ne sont pas rares, mais ils ne jouent pas non plus un rôle essentiel. Ils constituent un des éléments qui sont liés au Carnaval, au changement, au jeu et aux questions identitaires.

⁸³ Des textes tels que *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* ou *Pendeloques alpestres* sont sans doute parmi ceux où le parcours du personnage semble indiquer une expérience de ce genre, avec le but de franchir un degré dans la connaissance du monde.

d'ordre dans le chaos, d'enchaînement des idées, de suites narratives, d'éléments de narratologie, de subversion et de métadiscours.⁸⁴

4.7. Une descente aux enfers

La quête intérieure, qui est, sur un plan plus large, la quête de ce qu'est l'homme, a un rôle important à jouer dans l'œuvre de Cingria. Dans certains textes, cette quête paraît être celle d'un sujet qui se tourne vers lui-même et tente de se découvrir et/ou d'arriver à une connaissance transcendante de soi et du monde (ce sont les aventures de Brunon Pomposo, le voyage de *Pendeloques alpestres* ou l'errance du personnage de *La Grande Ourse*). Mais il y a aussi d'autres textes dans lesquels la quête semble être tournée vers la recherche de l'homme, avec ses caractéristiques humaines; une sorte de recherche plus spirituelle, voire philosophique (telles sont les réflexions dans *Le Canal exutoire* ou même dans *Le Petit labyrinthe harmonique*).

Ce genre de quête fait bien partie de l'ensemble des aspects inclus dans le fantastique, qui se révèle très riche à ce niveau. Jean-Baptiste Baronian affirme que «le fantastique, au fond, ne serait dès lors que l'obsédante recherche de cet ordre, la quête somptueuse d'un essentiel perdu, oublié, sans cesse occulté par la monotonie du quotidien. Et, pourtant, il ne serait pas tant le chant d'une rupture, pas tant l'expression de l'ambigu et de l'inadmissible qu'un art de la vigilance et qu'un profond désir de plénitude».⁸⁵

Cette quête intérieure du sujet exige de lui une descente à ses propres enfers pour tenter de se purifier et de trouver ce qu'il cherche. Dans l'œuvre de Cingria, plus que d'une Béatrice, on assiste à la recherche de la connaissance et d'une manière plus sage et plus riche de voir le monde. Dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, par exemple, on assiste à l'odyssée d'un héros. Toutefois, contrairement à ce qu'il semblerait à première vue, cette odyssée ne sera qu'une véritable anti-épopée dont le rôle principal est joué non

⁸⁴ Pour une question d'organisation de cette étude, et de façon aussi à faciliter la lecture, j'ai choisi de traiter divers de ces points séparément. Ainsi, ils seront développés un peu plus loin dans ce chapitre. Il convient de souligner qu'ils ne doivent pas être pris comme des aspects séparés, mais comme différents aspects d'une même mécanique, se touchant à plusieurs endroits et partageant certains espaces du texte. Ainsi, les expériences du sujet seront abordées au point 4.7. «Une descente aux enfers»; la question de la vision du sujet vers l'extérieur sera traitée au 4.8. «L'intériorité extériorisée» et finalement, les questions du discours nous occuperont tout au long du point 5. «Métamorphoses du récit». Dans ce dernier point, je quitte l'approche thématique pour me centrer essentiellement sur les stratégies d'écriture.

⁸⁵ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, pp.298-299.

par un héros, mais par un anti-héros, dont les aventures et la quête aboutiront à une hésitation incompréhensible et en quelque sorte injustifiée aux yeux du lecteur.

Les luttes intérieures arrivent à leur paroxysme d'indécision vers la fin de *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. Mais elles sont constantes tout au long du texte et tout au long de l'œuvre de Cingria. Le questionnement du narrateur-personnage par rapport à lui-même, à ce qu'il voit, à ce qu'il fait et/ou à ce qu'il doit faire est constant. Les problèmes, les doutes, les hésitations, les peurs et les espoirs du sujet (dans ce cas le protagoniste et narrateur), c'est-à-dire ses expériences intérieures, vont ainsi se révéler pleinement dans un univers où le fantastique a toute son importance. Ce n'est pas par hasard que dans *La Grande Ourse* le narrateur-personnage se pose tant de questions sur le déjà mentionné Monsieur Kuylhe, apparemment revenu des morts. Est-ce imagination? Rêve? Folie? Quelle explication en donner alors?

L'apparition de Monsieur Kuylhe est semblable à celle que l'on associe souvent aux fantômes: les mots du narrateur-personnage en font systématiquement écho. Ensuite, il y a une explication qui va de la cause à l'effet: *je pense – j'entends* (cf. *GO*, 40-41) ; qui serait, comme il le dira un peu plus loin dans le texte, le phénomène de l'autosuggestion. De petits et apparemment d'insignifiants événements maintiennent le lecteur dans cette hésitation : il ne sait pas si finalement il s'agit d'un fantôme; d'un personnage au deuxième degré, fruit de l'imagination du narrateur; ou si c'est un personnage vivant dans le récit. Monsieur Kuylhe n'a pas faim, il est pâle (avant il était «rouge brique» [*ibid.*, 43]), il est ignoré quand il veut payer. Mais voilà que soudain, M. Kuylhe se trouve à «quatre-vingts mètres de hauteur» (*ibid.*, 42)! Et finalement, aux yeux du narrateur, il ne reste plus qu'une «vieille veste» (*ibid.*, 43).

Un peu plus loin, dans une autre séquence démarquée au cœur du texte, le personnage-narrateur passe à l'analyse des phénomènes qui ont eu lieu. Par conséquent, le lecteur lui aussi est obligé de se poser des questions et de suivre les raisonnements de ce narrateur, qu'il soit ou non d'accord avec lui:

Je sais que j'ai été le jouet de phénomènes décrits dans des livres. Il ne peut y avoir de mystification – cela j'en suis certain. Il n'y a pas non plus de surnaturel. Répercussion, autosuggestion, tout ce que l'on voudra: je suis malade, il faudra me faire soigner. (*ibid.*)

Toutefois, s'il présente cette conclusion, qui pourrait être une explication pour tous les événements, soit vis-à-vis de lui-même, soit vis-à-vis du lecteur, il revient soudain sur ses pas quelques paragraphes plus loin (où il raconte une autre partie de ce qui peut être considéré comme la même *histoire*). Mais cette fois-ci, il en parle pour nier toutes les conclusions antérieures, déroutant ainsi le lecteur:

je ne crois pas du tout, mais du tout, à l'autosuggestion. Je crois à la suggestion avec des ruses atroces – démoniaques surnaturellement ou naturellement, étant opérées par des êtres en chair et en os sur une inspiration du diable – qui permettent aux psychiatres de démontrer aux yeux de tous que ce n'est qu'une maladie; mais il y a un être: des êtres. Cela j'en suis sûre. Les psychiatres existent moins que ce qui se passe avant ou après (ou pendant) les psychiatres. (*ibid.*, 45)

Et sans conclusion, on passe à autre chose. Ainsi, tout revient au naturel, ou plutôt à ce surnaturel qui est l'habituel du quotidien. Cette réflexion sur les psychiatres est peut-être un écho et une réaction aux découvertes de Freud, très à la mode dans ce début de siècle, inspiratrices de beaucoup de théories, philosophies et courants artistiques (dont le surréalisme parisien). Pour Cingria, tout revient à l'être humain et tout est centré sur lui: pas de mysticisme, pas de folie ni de théories psychiatriques. Pourtant l'idée de maladie est contemplée. Enfin, c'est à l'être (inspiré par des forces supérieures) qu'il faut revenir.

4.8. L'intériorité extériorisée

Le sujet, souvent en confrontation intérieure, souvent aussi en dialogue avec lui-même,⁸⁶ porte un regard très particulier sur le monde. Si c'est «avec Hoffmann [que] débute le processus d'intériorisation de la crise fantastique»,⁸⁷ Cingria dans ses textes va revêtir le fantastique d'un questionnement intérieur qui a de l'influence sur l'extérieur. Ce n'est pas que Cingria construise un univers surnaturel et étrange en dehors du sujet, mais

⁸⁶ Les formes et valeurs du dialogue seront analysées plus loin (point 5.1.2.6. «Le dialogue fictif ou le monologue dialogué»). Pour le moment, il suffit de penser à cette voix censée être celle de Monsieur Kuykhe.

⁸⁷ Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, p.26.

plutôt qu'il en construit un dont toute l'expérience part du sujet.⁸⁸ Si les miracles sont là, si le surnaturel existe déjà dans le quotidien, c'est le sujet qui doit changer pour se donner la possibilité de les voir et de les saisir dans toute leur plénitude. Avant tout, il y a un processus d'intériorisation: le fantastique se passe tout d'abord dans le sujet et à l'intérieur de sa conscience perceptive.

Cette intériorisation de la crise identitaire n'est pas unique chez Cingria. Après Edgar Allan Poe et Henry James, «les œuvres de Franz Kafka», tel que le remarque Jean-Baptiste Baronian, «ont bel et bien métamorphosé le genre. Pour lui, plus besoin de vampires, de succubes, de péris, d'artifices mécaniques pour dire l'irrationnel, pour traduire la "déterritorialisation" de l'existence humaine».⁸⁹

Avec Kafka, mais aussi avec Cingria, on entre dans la sphère intérieure; le questionnement ne porte plus autant sur le monde, sur l'extérieur ou sur la réalité objective, mais sur l'individu qui la crée à travers son regard et ses expériences. Le XX^{ème} siècle est très riche sur ce questionnement (Cingria est, comme Kafka, un des pionniers) qui a comme objectif final la «"déterritorialisation" de l'existence humaine». Il faut souligner que Jean-Baptiste Baronian utilise ce terme défini par Deleuze et Guattari tel qu'il apparaît dans l'ouvrage *Kafka, pour une littérature mineure*. Pourtant, le concept de «déterritorialisation» avait été exploité et explicité auparavant dans *Mille plateaux*. Kafka n'est qu'un exemple (très bien choisi) de l'application d'une partie de leur théorie développée quelques années auparavant.⁹⁰

Ce qui importe pour le moment, c'est de comprendre que le questionnement du sujet, qui va jusqu'à mettre en cause la condition humaine, vise à changer les données habituelles avec lesquelles l'homme se pense lui-même. C'est dans ce sens que l'on parle de «déterritorialisation».⁹¹ Ce nouveau regard sur le sujet et le monde qui l'entoure doit être

⁸⁸ C'est dans ce sens aussi que l'on peut parler d'ambiguïté, une ambiguïté «du point de vue purement stylistique, qui contribue à installer la contradiction inhérente au fantastique». Comme chez Corinna Bille, chez Cingria aussi, paraît un personnage qui tout en étant, en même temps, «protagoniste et narrateur, il est celui qui voit et celui qui dit l'événement, témoin et rapporteur des faits. Double statut. Comme témoin, sa position est subjective puisqu'il est impliqué dans l'aventure narrée, mais comme rapporteur, il est censé être objectif, impersonnel, et décrire l'événement de l'extérieur» (Maryke de Courten, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, coll. "Langages", Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1989, p.25).

⁸⁹ Jean-Baptiste Baronian, *op. cit.*, p.176.

⁹⁰ Tout au long de cette étude, on parle du fragment, du multiple, de la déterritorialisation, de ce «schizo» qui prend le dessus et semble être la pierre de touche d'une partie de la littérature et même de la conception du sujet du XX^{ème} siècle: l'ouvrage de Gilles Deleuze et de Félix Guattari n'est pas étrangère à ces points de vue.

⁹¹ Deleuze et Guattari expliquent ainsi ce concept: «D. [déterritorialisation] est le mouvement par lequel "on" quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D. peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, c'est-à-dire "valoir pour" le territoire perdu [...].

fait et il va être mis en pratique (et cela non pas seulement par Charles-Albert Cingria). Sartre écrit sur Blanchot, le rapprochant de Kafka:

M. Blanchot, après Kafka, ne se soucie plus de conter les envoûtements de la matière [...]. Il n'est plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engagé jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société, celui qui salue un corbillard au passage, celui qui se rase à la fenêtre, qui se met à genoux dans les églises, qui marche en mesure derrière un drapeau.⁹²

On revient alors aux miracles du quotidien, cette fois-ci au niveau de l'existence de l'homme lui-même. Ce n'est pas par hasard que Cingria écrit un beau texte, selon Nicolas Bouvier, «UN DES PLUS BEAUX TEXTES DE CINGRIA»,⁹³ sur l'homme-humain: *Le Canal exutoire*.

Kafka comme Cingria, deux auteurs de la première moitié du XX^{ème} siècle, ont pressenti et avancé avec de nouvelles caractéristiques, qui seront développées et exploitées tout au long du siècle: plus que le fantastique ou des mondes extraordinaires hors du sujet, ils cherchent à dépeindre la condition humaine avec ses problèmes, ses crises et ses fantasmes.

Ce retour sur le sujet et sur ses crises ou ses doutes va se refléter sur le regard porté vers l'extérieur:

Il s'agit de communiquer un sentiment d'incertitude et d'étrangeté quant au réel, tout en donnant à lire une représentation du réel valable pour elle-même: c'est alors un réel qui se défait, se modifie, se complexifie à partir de la crise subjective qu'exprime le personnage.

94

Un autre cas se présente lorsque la D. devient positive, c'est à dire s'affirme à travers les reterritorisations qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais reste cependant *relative*» (*Mille plateaux*, p.634). Les deux auteurs font encore d'autres considérations sur la déterritorialisation et ses rapports et dépendances aux lignes de fuite et à la reterritorialisation. Dans cette étude, la notion de «déterritorialisation» sera utilisée dans un sens plus restreint que chez Gilles Deleuze et Félix Guattari. Elle signifie donc le fait de créer des manières de sortir des cadres habituels, "normaux", et de chercher de nouvelles réponses (tout en posant et provoquant de nouvelles questions). C'est sans doute un des rôles du fantastique, notamment dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria.

⁹² Jean-Paul Sartre, "«Aminabad» ou du fantastique considéré comme un langage", in *Critiques littéraires (Situations I)*, coll."Idées", Paris, Gallimard, 1947, p.154.

⁹³ Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, p.42.

⁹⁴ Denis Mellier, *op. cit.*, p.43.

Ainsi que le sujet qui le perçoit, le *réel* aussi va être questionné et il sera saisi et perçu d'après ce que le sujet vit, subit et croit. Ce qui appartient à la sphère intérieure du sujet doit nécessairement déborder et moduler la façon dont il conçoit et construit son univers. C'est dans ce cadre que le fantastique fait son apparition dans l'œuvre de Cingria: plus que du fantastique et/ou du surnaturel extérieur, il s'agit d'un reflet du fonctionnement interne du sujet. Après, il s'agit d'une question d'interprétation, comme dans le cas de *La Métamorphose* de Kafka: Gregor Samsa est-il *réellement* devenu un cafard ou s'agit-il d'une métaphore de ce qu'il ressent? Ou serait-ce plutôt un jeu qui se fait sur ces deux possibilités? Chez Cingria, il faut aussi souvent se poser ce genre de questions, qui ne trouvent pas de réponses exactes mais qui aident à entrevoir d'autres possibilités. La complexité des rapports et des interprétations (qui gagnent à être mises en parallèle plus qu'à être envisagées du point de vue de la quête de l'*interprétation correcte* à sens univoque) est dans l'œuvre de l'auteur une caractéristique majeure.

4.9. La violence

Toutes les crises, les changements et même les interprétations possibles ne se font pas sans une certaine dose de violence. À l'instar de la surprise et de la métamorphose, la violence dans cette œuvre est présente sous différentes formes. Elle surgit sous sa forme la plus banale et évidente qui est la violence physique. De temps à autre, il y a dans les textes de Cingria des événements qui sont d'une terrible violence physique pour les personnages, comme par exemple dans *Le Seize juillet*:

je ne tardais pas à tomber contre une tête en même temps que ma roue d'avant faisait devant une autre, également métamorphosée en boa, le signe insurrectionnel de l'infini qui est un 8. [...] Je voulais [...] absolument bouger, et alors je perdis connaissance. (*SJ*, 27)

Les pertes de connaissance ne sont pas rares; des accidents arrivent, qui obligent les personnages à passer pour des expériences inattendues. Mais la violence (physique) ne se fait pas uniquement sentir quand il y a des accidents. La nature méchante de quelques individus y est aussi présente, souvent sous la forme d'une menace, d'un attentat à la vie d'autrui:

Il [l'ermite] ne tenait plus de livres mais un fusil en entonnoir et faisant semblant, pour jouer, sans doute, car je ne lui avais fait aucun mal, de viser dans ma direction. [...] Au revoir, crierai-je, tout à fait sûr de sa probité, étant donné sa culture. [...] Quelques détonations, probablement orientées vers des renards, étaient parties, mais j'étais hors de portée. (ABP, 158)

Si l'ermite tirait pour chasser les renards, pourquoi le narrateur-personnage dit si naturellement, comme si c'était lui la proie, qu'il était «hors de portée»? Quoi qu'il en soit, la mort, l'assassinat ou la chasse, apparaissent clairement.

Outre ce genre de violence très évidente, surgissent également d'autres formes plus implicites. Souvent les métamorphoses et les surprises sont associées à une sorte de violence psychologique, qui n'est pas immédiatement perceptible. De même, pour la violence de certaines ironies ou certains commentaires en marge (notamment, ceux qui apparaissent dans les notes de bas de page, et entre parenthèses ou tirets). Souvent, cette violence, éprouvée par le lecteur, est le fruit d'un mélange de sentiments qui se trouvent quelque part entre la surprise, l'étrangeté et, paradoxalement, la connivence. Parfois, ce sentiment est provoqué également par les décors, les situations décrites, mais aussi, et surtout, par les procédés d'écriture, parmi lesquels les multiples formes de rupture sont des plus incisifs.⁹⁵

Le fantastique n'est pas non plus étranger à la violence qui découle de quelques textes de Cingria. Les crises, les ambiguïtés, les doutes et les paradoxes qui sont, comme nous l'avons déjà vu, inhérents au fantastique, constituent une violence plutôt psychologique, dont témoignent les fortes luttes intérieures du sujet.

D'autre part, et comme l'avance Denis Mellier en parlant des opinions de Roger Caillois, le fantastique a une autre facette violente: «Selon Roger Caillois, le fantastique est inséparable d'une rupture de l'ordre logique et rationnel qui structure le monde. Le fantastique est toujours une intrusion brutale, une déchirure, un scandale».⁹⁶

L'intrusion du fantastique dans les textes de Cingria justifierait ainsi, du moins dans une certaine mesure, une partie de l'effet de rupture que le lecteur sent au fil du texte. Les déchirures, les intrusions *brutales* ne se font pas sans violenter un espace qui était neutre

⁹⁵ Pour une analyse des ruptures et de leur fonctionnement dans l'œuvre de Cingria, voir plus loin dans ce chapitre, point 5.1.2. «Une esthétique de la rupture ou la désorganisation organisée».

⁹⁶ Denis Mellier, *op. cit.*, p.11.

auparavant. Ainsi, le fantastique fait irruption dans le texte, et, par lui, il violente et bouleverse le lecteur.

C'est en effet l'association de tous ces aspects qui rend les textes de Cingria empreints d'une violence non détectable en tant que telle, mais ressentie fortement par tout lecteur attentif. La métamorphose (toujours douloureuse), la surprise (pas toujours, mais souvent douloureuse), le fantastique, le questionnement de soi et du monde, la nouvelle façon de vouloir regarder et saisir le monde, tout ce qui fait finalement partie des expériences de mûrissement du sujet (et dans une certaine mesure de la construction progressive du texte lui-même) sont des expériences douloureuses qui traversent l'œuvre de Charles-Albert Cingria.

L'auteur met certes en scène une certaine violence dans son œuvre, même si elle est moins visible que chez Nougé. Il y a un ensemble de conditions, des traces qui ne sont perceptibles qu'au fil de la lecture. Bien que de façon plus voilée que dans l'univers nougéen, la violence chez Cingria vise elle aussi à atteindre le lecteur, à le troubler, à le faire remettre en cause ce qu'il considère comme habituel et familier; finalement, à se questionner lui-même comme sujet, comme Homme. Mais ce bouleversement et ce questionnement se font aussi à l'intérieur du texte, comme en témoignent certaines ruptures qui fonctionnent comme de véritables déchirures et dont le lecteur ne sort pas indemne. À titre d'exemple, pensons à ce commentaire du narrateur dans *Le Canal exutoire*, qui est violent et au niveau du contenu et au niveau de la construction du texte, notamment par l'utilisation des tirets :

Il faut s'irriter, détruire, atteindre – les mots, d'ailleurs, ne servent à rien – il faut aller tout à fait au point de départ, ou plutôt au point de recommencement, dont, qui que nous puissions être, nous nous souvenons tous, où nous avons été *employés, mis à contribution*, subissant une déformation transmissible et organique du genre de celle qu'ont subie les espèces dites comestibles [...]. (CE, 81)

Le texte lui-même subit une sorte de violence par le questionnement qui est exigé. Dans ce texte, comme dans une grande partie de l'œuvre de Cingria, il y a souvent des réflexions ou des bouts de commentaires qui mettent en cause non ce qui est étranger au texte, non ce qui se passe hors de lui, mais ce qui le constitue. On va maintenant regarder

ce qui se passe du côté de la construction et de l'organisation des textes de Cingria, dont la mécanique interne si complexe les fait tellement singuliers.

5. Métamorphoses du récit

5.1. Subversion du récit

Quand on parle des textes de Cingria, on est souvent tenté de parler de récit, vu qu'il s'agit d'un texte en prose, dans lequel on raconte une sorte d'histoire(s), avec un narrateur et des personnages. Mais avant d'aller plus loin, il faut se demander s'il est possible ou non de parler de récit.

Gérard Genette fait la différence entre la diégèse ou l'histoire («le signifié ou contenu narratif»), le récit («le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même») et la narration («l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place»)⁹⁷.

Selon Jean-Michel Adam, le récit a quelques caractéristiques, dont le déroulement chronologique, la linéarité des intrigues et la «tension de chaque épisode vers une fin».⁹⁸ Pour le moment, on considérera le récit comme le dispositif textuel où l'on raconte une histoire (voire plusieurs), qui se passe sur une ligne chronologique, avec un narrateur et des personnages, qui vivent une intrigue, à un ou plusieurs épisodes, qui tend(ent) vers un dénouement, c'est-à-dire une fin. La question se pose: dans quelle mesure peut-on alors parler de récit⁹⁹ quand le terme est appliqué aux textes de Charles-Albert?

Les textes de l'auteur ressemblent en effet à des histoires, mais souvent elles n'ont pas de *fin*, pas de dénouement; parfois elles n'ont même pas de *début*. L'histoire (au sens de Genette) est rompue et interrompue à de multiples reprises, en créant souvent des blancs qui ne sont pas toujours remplis. Ce *modus operandi* pose plus de questions qu'il n'en résout. En effet, dans l'univers de Cingria peu de textes (si l'on ose dire qu'il y en a des

⁹⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.72.

⁹⁸ Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif (traité d'analyse textuelle des récits)*, Paris, Éditions Nathan, 1985, p.6.

⁹⁹ Au sens de texte narratif, avec une histoire, une intrigue, des personnages, temps, espace, bien articulés dans leur ensemble. Cf. Jean-Michel Adam, *op. cit.*

exemples) peuvent se ranger sous la notion de récit. Toutefois, ce n'est pas non plus tout à fait des digressions ou des récits de voyages. Il s'agit d'un peu de tout et de rien à la fois.

Au départ, le lecteur s'attend à un texte où il va suivre une histoire, connaître les personnages, connaître leurs sentiments, leurs problèmes, savoir ce qui se passe; il s'attend à connaître l'intrigue et à découvrir son dénouement. Soudain, à un moment donné, il y a un basculement et tout semble être retourné à l'envers. À la fin, le lecteur se retrouve avec des bouts d'histoire, avec des personnages souvent incompréhensibles, et avec des histoires inachevées ou à peine commencées (il suffit de penser aux trois bouts d'histoire présentés dans *Le Canal exutoire*).

Ce choix de l'auteur de ne pas faire un récit dicté par les règles du texte narratif, ce choix de construire un texte en feignant de faire un récit, mais en ne le faisant pas; ce choix de reprendre tous les éléments nécessaires et de ne pas les mettre en œuvre comme il serait attendu, révèle chez Charles-Albert Cingria la volonté de subvertir le récit et ses catégories (telles que le temps, l'espace, les personnages, la voix énonciative ou le point de vue), en créant, au sein du texte, une sorte d'anti-récit: il puise dans le cœur du récit pour détourner les caractéristiques qui lui sont particulières et ainsi dérouter et le genre et le lecteur.¹⁰⁰ Il en prend tous les éléments, mais ce mélange inhabituel ne fait que mettre les différences en évidence.¹⁰¹

C'est de cette façon qu'un ensemble de stratégies vont être mises au service de cette subversion, sous-jacente à une grande partie de l'œuvre de l'auteur.¹⁰² Tout est questionné par un acte subversif, qui commence, tout d'abord et la plupart des fois, par le titre.¹⁰³

¹⁰⁰ Voir plus loin sur le récit fantastique, notamment dans *Pendeloques alpestres*, lorsque le narrateur-personnage fait semblant d'annoncer un récit fantastique pour le démentir tout de suite après.

¹⁰¹ Dans une certaine mesure, Cingria fait avec le récit ce que Paul Nougé fait dans *La Conférence de Charleroi* ou, par exemple, dans son érotique *Georgette*: il prend certains éléments, fait semblant de les assumer pour mieux les tourner en dérision tout de suite après.

¹⁰² On peut dire sans exagérer que Charles-Albert fait de même avec ses textes érudits. Il construit une sorte de roman historique, sans la partie de roman, mais aussi sans les faits historiques *objectifs*. Sa conception d'Histoire, de littérature et d'écriture le mènent à combattre, par le dedans, certaines données habituelles, créant ainsi de nouvelles constructions (et là s'explique une grande partie de sa singularité et de sa modernité).

¹⁰³ Sur le titre et son rôle fondamental, cf. l'étude très complète de Leo H. Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

5.1.1. Entre le titre et le texte

Chez Charles-Albert Cingria les titres sont souvent énigmatiques. Certains d'entre eux relèvent du détail. D'autres sont tout à fait simples. Pourtant, ils enferment de graves implications, dont le lecteur ne reconnaît l'ampleur qu'au fil du texte. Ces titres peuvent être ambivalents, et se trouver entre la possibilité d'une interprétation simple, linéaire, ou une autre, à l'extrême opposé, très complexe et symbolique.

C'est dans ce panorama que le titre est lui aussi un moyen de subversion, souvent le premier à arriver au lecteur. Les titres de Cingria proposent des jeux, ils sèment la confusion et, surtout, ils obligent à penser, à poser des questions. Les réponses, même celles qui sembleraient les plus simples, sont souvent difficiles à trouver. Rien ou presque rien n'est dévoilé. L'auteur préfère, depuis le titre, brouiller les pistes et créer de multiples ouvertures.¹⁰⁴ Ces ouvertures constituent et sont constituées par de significatives ruptures intra-textuelles, soit au niveau du récit habituel, soit au niveau de la construction du texte et de l'histoire. Elles sont en effet provoquées par certains procédés utilisés dans la construction et la (dés)organisation de l'histoire (que souvent le narrateur ne raconte pas, ou dont il ne raconte que de petits morceaux) et du texte. De cet ensemble résulte, à une plus grande échelle, la subversion de formes figées, tout particulièrement du récit, comme on vient de le voir. Mais Cingria ne s'arrête pas là. Il fait de même avec le compte rendu¹⁰⁵ et les textes de Musicologie ou d'Histoire.¹⁰⁶

Mais avant d'entrer dans l'organisation proprement dite des textes, voyons de plus près quelques titres de Charles-Albert Cingria qui illustrent les différents jeux et implications du titre, du plus simple au plus complexe.

- a) *A propos de la langue espéranto dite langue universelle* (1^{ère} éd. 1906 ; OC, I, 44-53): Si ce titre indique clairement le sujet dont il s'agira, il prépare aussi le lecteur à une ironie possible, vu que la deuxième partie de ce titre («dite langue universelle»)

¹⁰⁴ Cf. Les mots seraient donc dans cette cage (le texte), mais ils auraient «des ouvertures sur l'infini» (FH, 55).

¹⁰⁵ Jérôme Meizoz aborde, du point de vue de la sociologie du discours, les stratégies utilisées par Cingria et le problème que ses textes, soi-disant comptes rendus, posent par rapport à ce genre. Cf. Jérôme Meizoz, "Genre littéraire et posture d'auteur. Charles-Albert Cingria et *La NRF*, juillet 1933".

¹⁰⁶ Sa façon d'écrire l'Histoire, qui subvertit celle des grands historiens tout en exposant ce que Cingria considère comme des fautes graves, reflète son positionnement vis-à-vis de cette discipline. Ces textes éparpillés dans l'ensemble de son œuvre mériteraient en effet une étude plus approfondie qui n'a pas encore été réalisée.

possède un grain très subtil d'ironie qui passe facilement inaperçu. Ce n'est qu'au fil du texte que le lecteur sentira le tranchant acéré du sarcasme glacial de Cingria.

- b) *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* (1^{ère} éd. 1928 ; OC, I, 121-189): comme on l'a déjà vu, ce titre est très énigmatique et pose un bon nombre de questions auxquelles on ne trouvera pas toutes les réponses.¹⁰⁷
- c) *Le Quinze juillet* (1^{ère} éd. 1925; OC, II, 9-16), *Le Seize juillet* (1^{ère} éd. 1929; OC, II, 17-29), *Le Petit Labyrinthe harmonique* (1^{ère} éd. 1929; OC, II, 30-51): Ces trois titres surgissent ensemble parce qu'ils partagent certaines parties et/ou constituent la suite les uns des autres. Les deux premiers sont tout simplement des dates, mais la question s'impose: pourquoi ce jour-là? Qu'y a-t-il de si important qui a marqué ce jour? Tout au long du texte, le lecteur contacte avec les épisodes étranges et fascinants vécus par le narrateur-personnage, mais rien n'explique les titres. D'autre part, le dernier, *Le Petit labyrinthe harmonique*, semble être plus en conformité avec le texte, surtout en ce qui concerne le labyrinthe. Dans le titre le lecteur comprend déjà ce que va être le texte: un labyrinthe. Mais ce labyrinthe ne peut-il pas faire référence à un labyrinthe situé à d'autres niveaux? Et pourquoi *harmonique*? On pourra dire que c'est à cause du rythme ou de la musique dont il est question.
- d) *Pendeloques alpestres* (1^{ère} éd.: 1929 ; OC, II, 52-72): Ce titre, mystérieux et étrange au début, trouvera son explication quelques pages après le début du texte. Rien de plus simple: l'auteur a décidé de titrer son texte inspiré d'un détail, fruit d'un phénomène naturel qui pourrait être magique. Ce titre, qui reprend une remarque très brève du narrateur produite au cours du texte, fait référence à des minéraux qui se forment dans le haut des montagnes, des «minerais aux feux splendides» (PA, 58), qui le font penser à des pendeloques. Un autre titre va suivre la même logique, bien que, cette fois-ci, ce soit un titre à deux volets: *Le Parcours du Haut-Rhône ou la julienne et l'ail sauvage* (OC, VII, 43-93). Dans ce cas, la première partie du titre est très simple et indique vraiment de quoi il s'agira: d'un

¹⁰⁷ Cf. dans ce chapitre, le point 4. «Entre le réel et le fantastique».

parcours, d'une promenade dans le Haut-Rhône. Les questions, et la surprise, viennent du deuxième volet, où Cingria parle d'une fleur et de l'ail. Pourquoi le fait-il? Va t-il s'agir d'une dissertation sur ces deux éléments du monde végétal? Le lecteur ne peut que sourire quand il obtient la réponse à ses questions à la fin du texte, lorsque le narrateur-personnage évoque une mémoire, il fait tout simplement référence à cette «fleur carmin» qu'il avait vue, et, «[s]ur une pente, aussitôt après, foisonnait l'ail sauvage» (*ibid.*, 93). Le mystère n'existait pas, ou plutôt, le mystère du titre et sa révélation toute simple à la fin, relèvent de l'idée que le miracle et la magie nous accompagnent dans la vie de tous les jours.

- e) *Le Canal exutoire* (1^{ère} éd. 1931; *OC*, II, 80-105): Par rapport aux autres textes et par rapport au titre aussi, ce texte présente une particularité très intéressante: immédiatement après le titre, on trouve la définition de *canal exutoire*. Il ne s'agit certainement pas que d'un éclaircissement vis-à-vis de son lecteur, sinon comment Cingria n'expliquerait-il pas autant d'expressions et de mots inhabituels, démodés, archaïques, qu'il utilise si souvent? Alors, pourquoi le fait-il? Pour quelle raison a-t-il ressenti le besoin d'en donner une définition? Quoi qu'il en soit, il semble qu'il s'agit d'un éclaircissement que Cingria a jugé nécessaire de donner cette fois-ci au lecteur. Ce serait une façon de mettre en relief et de mettre au point une expression qui a de l'importance, non seulement parce qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans le texte, mais surtout parce qu'elle en constitue le titre. Ce n'est qu'après la lecture qu'il faut revenir au titre pour tenter de mieux le cerner. Le canal exutoire sert à éviter la montée constante de l'eau. Il sert donc à l'écoulement des eaux et il est vrai que l'on en trouve un au cours du texte. Dans une interprétation première, le titre ferait tout simplement référence à ce canal. Pourtant, cette explication semble ne pas suffire et il faut passer sur un autre plan. Dans un texte au penchant plutôt philosophique, et quoique les références s'encadrent toujours dans la définition donnée par Cingria, le canal ne peut qu'avoir un signifié fort symbolique. Mais lequel? Et quel est son rapport à la vertu, si importante qu'elle constitue non seulement le point de départ mais aussi le fil rouge du texte? Le canal exutoire pourrait ainsi être une métaphore pour la stratégie de l'Homme utilisée pour éviter une catastrophe: pour empêcher que les eaux des valeurs négatives montent

éternellement jusqu'à le noyer, il doit trouver en soi l'*homme-humain* et la vertu qui lui est inhérente.¹⁰⁸

- f) *Grand questionnaire* (1^{ère} éd. 1931; OC, III, 90-104): Ce titre annonce le genre de texte que le lecteur va trouver: des questions et des réponses. Il est évident que tout ne se résume pas ainsi. S'il est grand, ce n'est pas dû au nombre de pages qu'il occupe, mais plutôt à son contenu, où l'interviewé (ou pseudo-interviewé) fait des élucubrations sur des sujets divers, passant du plus sérieux aux détails les plus insignifiants.
- g) *La Fourmi rouge* (1^{ère} éd. 1931; OC, III, 105-116): Si le lecteur est amené à penser que ce texte raconte une histoire sur des fourmis (ou sur une en particulier), rien de plus trompeur. La fourmi rouge fait son apparition, mais un peu à l'image de ce qui se passe dans *Le Parcours du Haut-Rhône ou la julienne et l'ail sauvage*, elle n'apparaît que très proche de la fin d'une *histoire*, dont on n'a ni le début ni une véritable fin (tout reste en suspens). D'ailleurs, le rôle de la fourmi qui gît dans un liquide jaune en exergue d'une lettre étrange n'est absolument pas clair. Ainsi, à la fin, si le titre est d'une certaine façon éclairé par cette apparition, cela n'empêche que des questions continuent de venir à l'esprit du lecteur.
- h) *La Grande Ourse* (1^{ère} éd. 1929; OC, III, 145-149)¹⁰⁹: La plus grande constellation. Voilà que l'astronomie est la porte d'entrée pour ce texte. Mais il ne s'agira pas d'une histoire d'étoiles, bien que, parmi d'autres corps célestes, elles soient référées à plusieurs reprises (*GO*, 15, 24, 28, 47, 56, 60, 74 et 77). Y a-t-il un signifié plus profond derrière ce titre? Depuis l'antiquité, et pensons par exemple aux Égyptiens, les hommes ont cru que le parcours de l'Homme pouvait être lu dans les étoiles: de son début à la fin, tout y serait prévu, tout y serait déterminé, tout y serait tracé.

¹⁰⁸ À certains égards, Cingria peut être rapproché des moralistes comme Montaigne, La Rochefoucauld ou Pascal, auteurs qui ont choisi des formes brèves pour faire passer leur message. Ce rapprochement mériterait une place qui dépasse largement le cadre de mon étude.

¹⁰⁹ Ce texte de Cingria n'a jamais été publié dans toute son étendue. Il n'y a que quelques pages qui ont été publiées dans *Aujourd'hui*, Lausanne, 1^{ère} année, n.º3, 19 décembre 1929, pages reprises dans les OC, III, 145-149 (où, au-dessous du titre, le lecteur trouve entre parenthèses le mot «Fragment»). Le texte dans toute son étendue (celle qui existe, ce qui ne signifie pas que ce soit celle imaginée par l'auteur) est paru posthumément et réunissant deux manuscrits différents aux Éditions Gallimard (2000), édition utilisée dans la présente étude.

Ainsi, l'homme, croyant au destin déjà tracé (notamment par les dieux), y trouverait des lignes de lecture pour y découvrir¹¹⁰ ce que les dieux y auraient inscrit. Les étoiles illuminent les cieux au-dessus de l'homme; elles l'accompagnent et elles dictent, selon certains, l'avenir. D'autre part, l'attention centrée sur les étoiles signifie un regard vers le haut, vers l'au-delà et vers le mystère. C'est peut-être ce rapport aux étoiles, et tout particulièrement à cette grande constellation qui fait l'objet de ce texte, susceptible, comme les autres constellations, d'une interprétation mythique.¹¹¹ Ce serait aussi une tentative de communiquer avec ce qu'il y aurait au-delà de la perception.

- i) *L'Eau de la dixième milliaire* (1^{ère} éd. 1932 ; OC, IV, 7-62)¹¹²: Ce titre semble à première vue une charade ou les mots techniques d'un quelconque argot inconnu. Or, il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre. Ce n'est qu'aux derniers chapitres que le lecteur devra revenir sur ses pas et repenser le titre. C'est presque à la fin que ce titre verra son explication et, encore une fois, il s'agira d'un détail; important, certes, mais toujours un seul détail de l'histoire et des impressions de Rome. De même pour cette autre version de ce même texte, cette fois-ci intitulée *Le Comte des formes* (1939). Tout est lié et Cingria puise les deux titres dans le même détail – l'eau. Ce dernier est dans ce sens plus énigmatique que le premier parce qu'il ne révèle aucun élément; il se montre encore plus abstrait et troublant aux yeux du lecteur.
- j) *Hippolyte Hippocampe* (1^{ère} éd. 1934; OC, IV, 63-77): Un nom, un personnage, une histoire. Dans ce cas, il s'avère approprié de l'interpréter ainsi. Il s'agit de l'histoire d'un hippocampe et de ses aventures. Simple et direct, pourtant ce titre ne révèle

¹¹⁰ J'utilise *découvrir* dans le sens si bien illustré par Nougé dans *La Glace sans tain* (HNPR, 58-61).

¹¹¹ La constellation Grande Ourse a une symbolique, surtout en Orient, qui peut donner des pistes pour mieux défricher le titre de Cingria par rapport au contenu de son texte : «la Grande Ourse est utilisée comme support dans les méthodes de concentration spirituelle pour *garder l'Un*. [...] [Les] sept étoiles correspondent [...] aux sept ouvertures du corps et aux sept ouvertures du cœur. Ainsi le cœur, centre du microcosme humain, en est-il considéré comme la Grande Ourse» (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert, Laffont/Jupiter, 1982, p.719). Un texte fragmenté peut donc, par sa symbolique, renvoyer à la conception de l'Unité générale (chez Cingria, toujours liée à une entité divine), ce qui ne signifie pas pour autant de la fermeture : l'ouverture et les liens vers l'extérieur existent toujours.

¹¹² Publié plus tard, en version remaniée, sous le titre *Le Comte des Formes*, Paris, Trois Magots, 1939 et, plus tard, sous ce même titre dans *Bois sec bois vert* (1948).

pas la moindre piste de l'univers fantastique qui se cache derrière un titre si sobre, qui pourtant est sonore et intrigant grâce à la répétition du préfixe *hippo*.

- k) *Florides helvètes* (1^{ère} éd. 1944; OC, VI, 55-90):¹¹³ L'adjectif est très évident. Les *florides* sont, pour ceux qui connaissent Apulée, une référence immédiate (et pour ceux qui ne le connaissent pas, elle le sera au moment de l'Avant-propos). Il s'agit de la Suisse, élevée à un exponentiel pluriel. Et on découvre différents morceaux dont la forme est inspirée des textes d'Apulée et le contenu en est helvète. C'est cela qu'on obtient, avec de petites surprises au cours du *récit*.
- l) *Voyage de Saint-Gall à Ouchy* (1^{ère} éd. 1943 ; OC, VII, 213-220): Comme le titre l'annonce, il s'agira de ce voyage, mais le lecteur n'attend pas les détours, les digressions, les commentaires, voire les petits détails. Ce n'est que le lecteur habitué à l'univers de Cingria qui verra enfermés et impliqués dans ce titre une multitude d'éléments (dont la surprise).
- m) *Enveloppes* (1^{ère} éd. 1943; OC, VII, 7-42): Pourquoi Cingria a-t-il décidé de rassembler ces textes si divers sous ce titre? Titre énigmatique, surtout lorsqu'on commence à lire les différents textes. Les enveloppes servent à contenir physiquement quelque chose et, dans une certaine mesure, à communiquer. Il ne sera pas question d'enveloppes en soi, ni directement de communication; ce sont des moments concentrés dans lesquels l'auteur se décide à partager des images, des histoires, *etc.*
- n) *Fribourg jeune et vétuste* (1^{ère} éd. 1942; OC, VII, 160-164):, *Musiques de Fribourg* (1^{ère} éd. 1945; OC, VIII, 7-39): *Fribourg, vu par un hôte* (1^{ère} éd. 1945; OC, VIII, 213-217): Les trois titres portent sur la même ville de Suisse, Fribourg. Ces textes pourraient en effet être rassemblés et n'en faire qu'un. Quoi qu'il en soit, pour ce qui est de ces titres, le nom de la ville (et par conséquent, le sujet principal) est explicite. C'est le regard porté sur la ville qui pourra être différent: dans le premier, c'est la caractérisation de la ville; dans le deuxième c'est un aspect typique de la

¹¹³ Les *Florides helvètes* ont vu le jour, en tant que volume, aux Éditions des Portes de France en 1944 ; y sont réunis six articles parus entre 1941 et 1942 dans *Curieux* (Neuchâtel).

ville qui va être analysé; le troisième annonce un regard manifestement extérieur. Ce n'est que dans le dernier que la subjectivité est mise en avant, laissant la place au questionnement du lecteur. De toute manière, chacun de ces textes est un petit univers qui cache des surprises réservées au lecteur.

Les titres de Cingria oscillent donc entre la simplicité, l'objectivité d'un côté, et la véritable énigme de l'autre. Il y en a qui sont mystérieux, d'autres simplement étranges. Mais même dans ces cas, et même lorsqu'il s'agit des miracles et de la magie du quotidien, tout se résume aux éléments les plus infimes, les plus simples. Les titres de l'auteur, avec cette double perspective, annoncent des textes dans lesquels les images sont celles que la société de l'«homme pressé»¹¹⁴ a oubliées et/ou ne voit plus. Ces titres posent des questions, que ce soit par rapport au monde extérieur, à l'observation, etc., que ce soit par rapport à l'organisation et cohérence internes du texte. Force est de constater que le questionnement inauguré par le titre va être plus pointu dans le corps du texte, qui sera voué à de multiples ruptures, souvent abruptes. La présence du fantastique dans cette œuvre n'est certes pas étrangère à ces ruptures. Au contraire, d'ailleurs. Le fantastique provoque (ou met en évidence) des ruptures à différents niveaux: dans le monde, dans le sujet, et aussi dans le texte. Mais si le fantastique est important pour expliquer la présence et le fonctionnement des multiples types de ruptures présents dans l'œuvre de l'auteur, il n'en constitue pas la seule raison. Comprendre les ruptures, leur fonctionnement, leur rôle et leur implication, consiste à comprendre un aspect fondamental de la construction labyrinthique qu'est l'œuvre de Charles-Albert Cingria.

5.1.2. Une esthétique de la rupture ou la désorganisation organisée

Les textes de Charles-Albert Cingria sont labyrinthiques par la quantité d'éléments qui y sont présents, par les moments alternant entre les *histoires* et les digressions et, en dernière instance, la plus puissante, par l'organisation des éléments que l'auteur y veut introduire. Or, c'est justement dans la dernière que la rupture joue un rôle majeur. Un nombre significatif des stratégies d'organisation du texte sont directement liées à la rupture.

¹¹⁴ Titre d'un ouvrage de Paul Morand (*L'Homme pressé*, coll. "L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1941).

Pour le lecteur surviennent immédiatement deux conséquences: un sentiment de surprise, voire d'étrangeté et d'incompréhension; et, d'autre part, une sensation de manque (causée par les ruptures qui se succèdent). Mais ce n'est pas que le manque qui sert à l'effet de rupture. D'autres stratégies utilisées par l'auteur vont miner les textes, en entraînant des conséquences importantes.

5.1.2.1. Les espaces blancs à (ne pas) remplir

Dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria, les manques d'information sont constants. Il est donc normal que le lecteur les ressente. En effet, non seulement il y a des analepses et des prolepses,¹¹⁵ mais il y a également des bonds narratifs qui laissent de véritables trous, des espaces vides dans le texte, surtout au niveau de la diégèse. Il n'est pas rare non plus, bien au contraire, de trouver des textes qui n'ont pas de début, c'est-à-dire qui ne présentent pas les éléments qu'ils devraient *normalement* présenter pour faciliter la tâche du lecteur. De même pour la fin. Et si ce manque de données au début pouvait être colmaté au long du texte, souvent, il ne le sera pas. C'est ainsi qu'il commence, et rien d'autre ne sera ajouté à ce commencement indéfini, même si au long du texte il y a des moments de digression, des retours en arrière, des évocations d'un passé.

Les blancs (souvent de véritables ellipses), qui pourraient avoir une fonction conjonctive ont, chez Cingria, comme chez beaucoup d'autres auteurs,¹¹⁶ une fonction disjonctive, qui peut être poussée à son paroxysme.¹¹⁷ Cela signifie qu'au lieu de représenter des espaces vides que le lecteur est censé remplir avec les données que le texte lui fournira au fur et à mesure, ces manques instituent la rupture et obligent le lecteur à un travail plus élaboré. Les résultats de cette quête de liens intratextuels risquent de se révéler imprévisibles. Cette recherche accordée au lecteur comme espace de son intervention, souvent infructueuse, est fort présente dans les textes de Cingria, d'ailleurs comme dans les

¹¹⁵ Selon les acceptions de Gérard Genette, telles qu'il les définit dans *Figures III*, pp.90-115.

¹¹⁶ À titre d'exemple, souvenons-nous de James Joyce, ou plus proches de nous, Italo Calvino ou Julien Gracq.

¹¹⁷ Ces notions sont exploitées par Wolfgang Iser, dans "Le blanc en tant que disjonction", in *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, pp.321-338.

romans d'un contemporain qu'il admirait,¹¹⁸ James Joyce (entre autres). Comme l'affirme Wolfgang Iser,

[e]n tant qu'il est composé en perspective, le texte exige une relation constante entre ses perspectives de présentation. Mais étant donné que ces perspectives s'entrecroisent dans le tissu textuel, il convient d'établir, au cours de la lecture, une relation entre les différents segments de perspectives différentes. Il arrive souvent que ces segments se heurtent directement les uns aux autres. Ces chocs ne se produisent pas uniquement dans l'œuvre de Joyce ou des romanciers modernes, où la segmentation du récit multiplie les disjonctions au point que la discontinuité du récit devient pour le lecteur une source d'irritation constante des facultés de l'imagination.¹¹⁹

Si Charles-Albert Cingria n'a pas écrit de romans, si ses textes présentent, pour la plupart, un narrateur-personnage dans un présent, ils sont, sans aucun doute, discontinus, fragmentés. C'est de cette discontinuité (qui sera un des poncifs du XX^{ème} siècle, comme l'affirme Wolfgang Iser, bien qu'elle ait pu occasionnellement être mise en œuvre auparavant), que l'œuvre de Cingria va se nourrir. N'étant pas le seul à utiliser les blancs disjonctifs, cet auteur est un des pionniers dans leur exploitation, surtout de façon à mieux impliquer le lecteur dans le processus, non sans souvent le faire désespérer devant ses textes (et ce sentiment semble être partagé par les critiques).¹²⁰ Avant de continuer à suivre le difficile et tortueux parcours du lecteur dans l'œuvre de cet auteur, il faut voir maintenant quels sont les différents types d'espaces blancs et comment ils fonctionnent. Les espaces blancs chez Cingria peuvent être rangés sur trois plans: les débuts et les fins inachevées; le temps et l'espace constamment brouillés; enfin, les situations et les

¹¹⁸ Tout au long de l'œuvre de Cingria, de nombreuses références à James Joyce peuvent être trouvées. À souligner surtout le texte intitulé précisément *James Joyce* (OC, III, 185-188). Sur l'œuvre de l'auteur irlandais, parmi d'autres commentaires, Cingria écrit, dans *Six petites lettres* : «Mais Joyce, me dit-on, réalise dans le génial à dose discontinue, une pâte énorme, une gomme énorme, un monstrueux sirupage éternel. Et j'ai un peu peur de cela. Heureusement qu'il y a autre chose que l'*Ulysse*. *Gens de Dublin* n'est vraiment pas mal traduit. Là je suis enchanté et tellement que je voudrais en avoir encore et toujours» (OC, IX, 228). Ne pourrait-on pas utiliser les mêmes termes que Cingria choisit pour décrire l'œuvre de Joyce pour ses propres travaux ? Ils sont moins longs, mais il y a sûrement des points en commun. Il faut souligner que la peur de Cingria vient surtout du fait qu'il ne maîtrise pas l'anglais et, par conséquent, il a du mal à traduire l'ouvrage de Joyce.

¹¹⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p.321.

¹²⁰ Un des derniers témoignages à ce niveau vient non tant d'un critique mais d'un écrivain, Nicolas Bouvier, qui a voulu procéder à un travail plus méthodique, mais, qui à chaque fois l'a laissé inachevé. Doris Jakubec dans l'*Introduction* au recueil cité de Nicolas Bouvier (cf. note 23, chapitre I, partie A), considère qu'«[é]crire sur Cingria [...] est difficile, l'œuvre vaste et complexe, à la fois cohérente et discontinue; un humour omniprésent la décape sans cesse et ouvre vers le rire ou la rupture» (Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, p.16).

événements évoqués qui, à côté des expressions utilisées et de la construction du propre discours, ne trouvent souvent pas d'ancrage.

Les blancs des *incipits* et des fins

De quelle manière commencent les textes de Charles-Albert Cingria? Il existe des textes qui commencent par des pointillés, comme *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* ou *La Fourmi rouge*. Il y a pourtant une nuance entre les débuts de ces deux textes: le premier commence par ce qui semble être le milieu d'une phrase; l'autre commence sûrement avec le début d'une phrase. D'autre part, les deux présentent des informations entre parenthèses qui prétendraient éclairer les raisons d'un tel début: dans le premier, on connaît la cause (c'est la faute de mulots affamés); dans le deuxième, le lecteur trouve uniquement le mot *Fragments*. Voici les deux *incipits* :

(*Fragments*)

.....
... C'est une chambre comme une autre. (*FMR*, 105)

.....
(*Ce qui précède avait été mangé par les mulots*)

... Araxia, quand elle nous regardait, nous instillait l'infini.» (*ABP*, 123)

L'un apparemment par hasard, l'autre avec une indication qui révèle la conscience de la discontinuité de l'histoire, les deux textes n'offriront pas au lecteur d'autres pistes, d'autres informations qui l'aident à comprendre la situation de laquelle part le narrateur.

Cingria a d'autres façons de commencer sans introduire un "début" comme entrée en matière. Les débuts et les fins textuels sont consciemment (dé)construits. C'est dans la perspective du lecteur qu'il y a des informations manquantes, ou, plus précisément, c'est dans la perspective de la construction d'une histoire complète, dans laquelle tous les

éléments participent au même but et vont dans le même sens, remplissant au fur et à mesure, les espaces blancs existants. Dans *Le Seize juillet*, par exemple, il suffit de l'utilisation des déictiques sans référence antérieure pour laisser le lecteur un peu perdu. Ce texte commence tout simplement par : «Je suis **là** depuis quatre heures» (*SJ*, 17).¹²¹

Au fur et à mesure que la lecture avance, l'entité lectrice ne va pas nécessairement comprendre ce à quoi le déictique fait référence. Le vide reste vide, sauf si le lecteur veut pousser fort loin son imagination et créer lui-même, pour lui, ce qui manque.

Le temps et l'espace

Cette utilisation des déictiques ne se limite pas uniquement aux débuts. Bien au contraire. Elle est une pratique courante dans l'univers de Cingria. Souvent, au début, au milieu, voire à la fin du texte, le narrateur-personnage ne sait pas ou ne dit pas où il est, quel jour, quelle année, etc. L'indéfinition du temps et de l'espace, même lorsqu'il existe des données, ou lorsque celles-ci sont très vagues, est une porte ouverte à de multiples possibilités, mais aussi une contribution importante à la confusion du lecteur. Dans *Le Canal exutoire*, ces rapports et ces blancs sont très évidents et perturbent la lecture. Après avoir commencé son texte avec une longue digression, le narrateur-personnage donne finalement quelques repères:

Elles étaient bien belles, à vrai dire, ces montagnes où s'appesantissait le train presque sur l'eau, entrant et sortant presque tout le temps des tunnels, ce jour où je fis tant de réflexions sur l'homme. Je m'arrêtai moi-même quelques stations après, à une localité de six maisons se haïssant, dont l'une était un hôtel. (*CE*, 88)

On n'a pas de repères temporels; on n'a guère de repères spatiaux. Ces derniers sont fréquemment dénommés tout simplement X. ou X.X.X. (cf. *CE*, 96 ; *FMR*, 114). Dans *La Grande Ourse*, il y a aussi une autre manière de gérer les lieux: tout au long du texte et graduellement, on trouve des références à certains endroits, normalement en début de partie, en guise de titre (Lucerne, Altorf, Bönningen, Romanshorn, Saigon, etc.). Mais il est intéressant de remarquer que même ces repères ne sont pas toujours fiables. À un

¹²¹ C'est moi qui souligne.

moment donné, le narrateur-personnage note en début de partie «Rorschach», mais quelques paragraphes plus loin, au début d'une autre petite partie, il écrit : «Romanshorn (c'est tout le temps Romanshorn que je voulais dire au lieu de Rorschach)» (*GO*, 48).

Dans *Le Canal exutoire*, les repères spatiaux sont, comme on l'a déjà vu, moins spécifiques. Le lecteur ne sait pas que le narrateur est, par exemple, à la montagne, dans un train, ou dans un petit village avec un hôtel. Il n'est pas difficile pour le lecteur de s'imaginer une ville de la Suisse, située au cœur des montagnes où le train arrive en passant par beaucoup de tunnels. Mais jamais il n'y aura de confirmation ni de cette hypothèse ni d'aucune autre.

Ce texte présente en effet de grands hiatus, notamment entre les différentes parties qui le composent. Ces hiatus soulèvent, chez le lecteur, un bon nombre de questions, non seulement par rapport à l'espace et au temps, mais aussi par rapport aux événements; et si les unes trouvent des réponses, d'autres seront laissées en suspens.

Les événements du passage

Dans *Le Canal exutoire*, la présence du lecteur¹²² est explicite. D'ailleurs, il est invité à intervenir. Et si les questions soulevées par l'organisation particulière du texte concernent aussi le temps et l'espace, c'est par rapport à l'histoire que le lecteur sera sollicité: «Croyez-vous peut-être que je vais terminer cette histoire. Vous en avez les éléments: terminez-la vous-mêmes. Vous pourriez aussi la rechercher dans les gazettes» (*CE*, 97).

La fin de cette histoire n'est pas dévoilée, aussi bien que d'autres présentées dans le même texte. Il s'agit de différents bouts d'histoire, qui ne sont pas complétés. Le fil conducteur qui lie toutes les histoires est le narrateur-personnage qui, ou ne sait pas tout, ou feint de ne pas le savoir, ou encore, tout simplement, omet les faits.

Dans *Le Petit labyrinthe harmonique*, apparaît une autre sorte de rupture, semblable à l'espace blanc qui commence *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. Dans *Le Petit*

¹²² Le terme de lecteur comprend ici celui de narrataire. Sur la possibilité et la pertinence de cette identification, cf. Vincent Jouve, *La Lecture*; Gérard Genette, *Figures III* ; Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*. Cette question, et tout ce qui concerne plus directement le lecteur, sera développée plus loin dans ce chapitre, au point 6. «Le lecteur dans le jeu de l'écriture».

labyrinthe harmonique, après un épisode fantastique, fortement marqué par des métamorphoses successives, le narrateur-personnage est finalement repéré par ceux qui subissaient les changements:

Vais-je répondre? Avec lenteur et grand soin la fenêtre se ferme, et je me sauve, ne tardant pas à tomber inanimé.

Cependant dans l'eau – un épouvantable choc et de l'eau (quand on meurt ou qu'on s'évanouit, tout est d'une précision extrême, jusqu'au moment où le combustible, aliment de la.....) (PLH, 42)

C'est la plume de Cingria qui a cessé d'alimenter le texte. L'histoire laissée en suspens avec le protagoniste inanimé reprendra son cours après un hiatus temporel et spatial. Les questions soulevées par l'arrêt abrupt des événements trouveront quelques réponses (mais pas toutes) dans la suite du texte.

Une autre forme de rupture consiste dans l'introduction de moments digressifs qui coupent le fil de l'histoire qui est train d'être racontée :

La digression, c'est une partie du texte qui ne devrait pas figurer dans le texte, un fragment qui en perturbe l'économie – ou qui la transforme. C'est l'écart, la sortie hors du propos principal, c'est la séquence parasite qui retarde, qui brouille les pistes. C'est ce qu'il faudrait barrer d'un trait, et qui pourtant figure, se donne à lire; ce dont le narrateur s'excuse, mais que l'auteur n'a pas pris la peine de rayer de son brouillon...¹²³

La digression est une stratégie récurrente chez Cingria. Dans *Le Canal exutoire*, les parties les plus longues ont des moments de digression. Il semblerait que c'est dans les trois grands moments de digression de ce texte que l'action apparaît, éparpillée. Ce texte commence par une longue digression sur la vertu, suite à laquelle le narrateur commence à raconter ses histoires (toujours entremêlées avec des moments de digression). Au début donc, le lecteur peut penser qu'il s'agit d'un essai ou d'un texte philosophique. Cet ensemble de commentaires enchaînés dont le narrateur ne s'excuse pas mais tient à marquer qu'il s'agit de quelques «réflexions»¹²⁴ et non de l'histoire qu'il va alors commencer à raconter.

¹²³ Christine Montalbetti, Nathalie Piegay-Gros, *La Digression dans le récit*, coll. "Parcours de Lecture", Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p.5.

¹²⁴ «Elles étaient bien belles [...] ces montagnes [...] ce jour où je fis tant de **réflexions** sur l'homme» (CE, 88). Et il commence sa première histoire. (C'est moi qui souligne.)

La digression serait ainsi une espèce de prélude au sujet principal, c'est-à-dire à l'histoire. Mais dans ce récit il n'y a pas une histoire, mais trois histoires. Et si la plus longue et complexe est la première, les deux autres, dans des styles différents (lettre et conte traditionnel), ont aussi leur importance, en particulier la dernière. Au niveau de l'écriture, il y a sans doute un point en commun entre les trois: aucune n'est achevée. Par ce seul procédé, ou par d'autres encore, les trois types d'écriture sont subvertis.

Mais dans ce cadre, qu'en est-il de la digression? Quel est son rôle? Il faut tout d'abord se demander ce qui, dans ce texte, relève de la digression. Si on lit un peu plus attentivement, on peut voir que c'est à partir des moments où commence la digression que naissent les histoires. En effet, c'est cette alternance entre la digression et l'action qui donne, elle aussi, un certain mouvement, un certain rythme au texte.

La digression est ce qui dépasse le propos principal du texte. Tout au long du texte, et en particulier vers la fin, on découvre qu'il était toujours question de vertu, si le lecteur veut croire à ce narrateur qui le trompe et brouille les pistes depuis le début. En ce moment, on peut entrevoir deux hypothèses par rapport à la digression:

1. On ne croit pas à ce narrateur qui de temps en temps veut revenir à son sujet, la vertu («C'est encore un spectacle de courage – de vertu – sur quoi je voudrais, comme il a commencé, finir cet écrit», *CE*, 100). Par conséquent, tout ce qui ne fait pas partie de l'histoire, de l'action racontée, tout ce qui est réflexion, est donc digression.
2. D'autre part, faisant foi au narrateur, mais aussi à la construction du texte, le sujet principal est la vertu – fil conducteur du début à la fin – et, comme dans un texte philosophique où la rhétorique a son rôle à jouer, les trois histoires racontées (ou plus précisément les trois bouts d'histoires) sont les digressions. Elles sont les preuves d'un certain point de vue; elles servent d'argument à la thèse défendue par Cingria: la défense d'une notion de vertu (et d'une vie de vertu) au sens étymologique et non celui qui appartient à la mode (qu'il tente, d'ailleurs, d'anéantir).

Cette ambiguïté, très bien exploitée par Cingria, participe de la construction polymorphe du texte, qui s'en nourrit. L'auteur cultive cette caractéristique de façon à rompre, à discontinuer, à morceler son texte, qui apparaît aux yeux du lecteur incomplet et désorganisé. En effet, les digressions peuvent avoir, en ce qui concerne les histoires, un rôle neutre. Mais souvent chez Cingria, elles n'ont pas cet objectif. La digression sert à interrompre. Cette interruption ne sera plus colmatée; le texte suit d'autres voies et ne revient plus sur le chemin qu'il était en train de suivre.

Dans *Le Canal exutoire*, après le bref échange de lettres avec une dame, on passe à autre chose. Les montagnes sont de nouveau l'objet de digression, après quoi le narrateur entame une autre histoire:

En fait de montagnes, j'aime surtout les très hautes, quand je me sauve. [...] [II] y a des lieux. Chaque lieu a un esprit. [...] Certaines montagnes qu'on nous dit être fort belles, où tout le monde se répand, sont indélébilement polluées. C'est une minorité. Les montagnes sont moins polluées que les plaines.

En Chine surtout on voit des montagnes et on voit des tigres qui y grimpent. Des hommes très experts à les prendre les suivent et ils vont jusqu'aux glaciers. C'est encore un spectacle de courage – de vertu – sur quoi je voudrais, comme il a commencé, finir cet écrit. [...] Ces gens s'appellent donc: *les hommes qui prennent les tigres avec les mains*. Je sais qu'il y en a encore. Très peu, mais il y en a encore.

Il y en eut un fameux dans le temps. Il s'appelait je ne sais plus comment. (CE, 100)

La digression laisse ainsi en suspens, à chaque fois, une histoire, mais, d'un autre côté, c'est grâce à elle aussi qu'une autre surgit. L'histoire des tigres ne sera pas non plus achevée. Le narrateur racontera juste ce qu'il croit être le nécessaire pour prouver son point de vue sur la vertu. La suite appartient au lecteur: s'il le veut bien, c'est à lui d'imaginer et de construire le reste.

5.1.2.2. La phrase isolée

Dans les textes de Cingria, il n'est pas rare de trouver des phrases ou des paragraphes brefs isolés. Les phrases isolées peuvent en effet constituer des digressions par rapport à ce qui est en train d'être raconté, mais elles peuvent également fonctionner

comme un commentaire à part. Ces commentaires sont souvent des ironies ou des commentaires sarcastiques et constituent une sorte de parenthèse dans le récit.

Ces phrases se trouvent dans une sorte de suspension temporelle introduite, le cas échéant, par les séparations faites par l'auteur au sein du texte (dans *La Grande Ourse*, il y a de petits astérisques; dans le *Grand questionnaire*, ce sont des lettres; dans *Le Canal exutoire*, les séparations sont faites en chiffres romains; dans *Le Petit labyrinthe harmonique*, chaque petite partie est pourvue d'un titre). Ces commentaires isolés peuvent être de plusieurs sortes. Parfois, ils donnent des repères qui ne sont guère utiles: «Je suis désespérément seul sur la route entre Oxikon et Sempachi» (*GO*, 37).

Dans cet extrait, c'est le désespoir et la solitude (et de la phrase et du sujet) qui sont mis en évidence. Déjà, plus loin, on trouve des commentaires un peu détachés, comme si le narrateur suivait seul le cours de ses pensées:

Cependant la lettre... Ah la lettre...

Il n'y a plus qu'une poussière de papier contre quoi s'escriment des boutons de manchette dans les étoiles. (*GO*, 57)

Ces moments peuvent aussi donner au lecteur des données précises, détaillées. Elles constituent un moment de condensation; l'information est très concise et en grande quantité: «On repart pour Romanshorn et puis on va à Coire; on revient et puis on repart. Je n'appelle pas ça des voyages; c'est de la rigolade» (*GO*, 50).

Ce genre de remarque fonctionne comme une sorte d'arrêt, un moment de cristallisation. Ce sont des phrases, apparemment anodines et dépourvues de signifié, qui fonctionnent souvent comme une photographie microscopique: elles fixent des moments particuliers, en en faisant un grand zoom. De cette façon, ce qui serait petit assume des proportions gigantesques et, étant une suspension photographique dans le temps, conduit à la réflexion. Le lecteur doit s'arrêter, observer, ressentir, réfléchir. Ensuite, il continue sa lecture.

Dans cette perspective, c'est le lecteur qui assume le premier rôle. Cette vision des textes est celle du lecteur, pour qui Cingria écrit consciemment. On peut dire que ces phrases sont des mines placées dans le récit pour atteindre le lecteur (et ses habitudes de lecture), de même que les normes qui règlent la production des textes. Autant pour l'un que pour l'autre, Cingria part en quête de stratégies afin de dérouter l'*habitude*.

5.1.2.3. Le sarcasme et l'ironie

Toujours dans le cadre de la rupture, c'est en tant que stratégie subversive, qui déroute le lecteur et qui, en même temps, sert de lien de complicité avec lui, que l'ironie et le sarcasme apparaissent. Dans les textes de Cingria, l'ironie (qui souvent touche le sarcasme) vient comme un élément qui participe aussi de la poétique de la surprise. Elle apparaît sans que le lecteur s'y attende, dans un discours sérieux, parfois (apparemment) décontracté, d'autres fois dans un discours où l'auteur fait part d'une tension, dont il choisit l'un des côtés.

L'ironie est chez Cingria un moyen pointu de critiquer certains aspects de la société, des mœurs ou de la littérature. Le plus souvent elle est associée à un humour aigu qui donne le ton à ses textes, par une note éparpillée ici ou là.

Dans *Le Canal exutoire*, texte où il est question de sujets très sérieux et sur lesquels l'auteur écrit des considérations de penchant philosophique, il y a, de temps à autre, des commentaires qui semblent lacérer le texte et, qui, par conséquent, dans l'ensemble le coupent à plusieurs reprises, en l'empêchant de devenir un véritable essai philosophique. Ces commentaires – souvent des phrases ironiques ou des remarques sarcastiques – sont présents depuis le début. Suite au paragraphe initial (très violent), *Le Canal exutoire* suit son cours avec une affirmation présentée en guise de vérité universelle. Mais tout de suite après, voilà que le ton change et l'ironie entre en scène et annule le point de départ: «L'homme est bon, c'est entendu. Bon et sourdement feutré, comme une torride chenille noire dans ses volutes. Bon mais pas philanthrope» (CE, 80).¹²⁵

Cingria parle de l'homme *bon* et de la société dans laquelle il s'insère. Il s'agit certes d'une réflexion sur l'homme et la société, mais également d'un dialogue avec les conceptions de Rousseau. Selon ce dernier, l'homme est naturellement bon et c'est la société qui le corrompt. Cingria part, en apparence du même principe. Toutefois, si par rapport à la société les critiques sont en quelque mesure semblables, pour l'auteur du *Canal Exutoire*, ce n'est pas la société qui corrompt l'homme, vu que c'est l'homme lui-même qui

¹²⁵ Sur «l'homme né naturellement bon», qui constitue le titre d'un autre texte de l'auteur (*L'homme né naturellement bon*, OC, V, 221-223), Cingria écrit que «ce ne sont pas les encyclopédistes [...] qui ont dit cela les premiers» mais «ce sont les Chinois [...] dans une Antiquité voisine d'Alexandre». Les Chinois «savaient quelle distinction il y avait à faire entre l'homme et l'homme humain» (OC, V, 222).

forme cette société. Donc, si elle est «une viscosité et une fiction» (*ibid.*, 80), l'homme qui la construit ne peut pas être «bon».

En fait, et contrairement à ce qu'il semblerait à première vue, ce n'est pas un adoucissement de la violence antérieurement révélée, mais une autre forme de violence, moins immédiate, moins directe, mais tout aussi tranchante, sinon plus. Comme chez Nougé, l'ironie apparaît liée à une certaine forme de violence, mais, si chez Nougé elle intègre le discours, souvent, chez Cingria ce procédé rhétorique a l'effet d'une rupture.¹²⁶ Par ailleurs, chez l'auteur suisse, l'ironie a le pouvoir d'introduire des idées qui peuvent contredire le discours, sans toutefois être véritablement un élément de rupture. Dans certains cas, elle est tout simplement une ironie dans un texte, avec tout ce que cela implique.

À côté de l'ironie, une ironie plutôt sarcastique, soulignons-le, il y a aussi l'humour et les commentaires entre tirets ou parenthèses.

5.1.2.4. Les parenthèses et les tirets

Chez Cingria, le dialogue de subversion avec le lecteur se fait souvent par les parenthèses ou les tirets. Les commentaires qui s'y trouvent peuvent certes être tout à fait insérés dans le cours du texte, mais souvent on en trouve qui sont importants à plusieurs niveaux. Même si en guise de commentaire secondaire, parfois marginal au reste du texte, le discours entre tirets ou entre parenthèses avance des conceptions importantes pour la compréhension de l'univers de l'auteur. D'autre part, entre ces signes de ponctuation, le lecteur peut aussi trouver des notes d'humour, de sarcasme ou de critique; ils peuvent introduire une ironie, présenter une surprise, ou, tout simplement, spécifier certains éléments, certains mots, voire certains commentaires.

Cette stratégie permet à l'auteur d'introduire une sorte de texte marginal au corps même de son texte, l'organisant ainsi intérieurement en différents niveaux textuels. Dans *Pendeloques alpestres*, il y a une grande parenthèse, dans laquelle est introduit un commentaire entre tirets qui condense beaucoup d'information:

¹²⁶ À ce propos, cf. point 2.1. «L'ironie et l'humour», dans le chapitre III «Le Labyrinthe des pièges», de la partie B : Paul Nougé.

mais aussi, dès ce moment, – l'on s'étonne d'abord prodigieusement; à ses semblables on en touche un mot; cependant personne ne vous croit; Dieu sait pourtant si cela est extérieur, palpable, réel, visible – vous n'êtes plus sûr [...]. (PA, 54)

Il y en a, éparpillés tout au long de l'œuvre cingriesque, d'autres plus ou moins longs. Toutefois ce n'est pas tant la longueur qui intéresse, mais le degré de profondeur. D'ailleurs, ce sont souvent les tirets les plus brefs les plus tranchants: «tout le possible – pas celui qu'on désire: celui-là plutôt que l'on ne désire pas – devient réel» (*ibid.*).

Si dans cet extrait, Cingria donne à percevoir l'ironie de la vie, dans l'extrait qui suit de *L'Eau de la dixième milliaire*, les parenthèses servent à introduire l'ironie par laquelle le lecteur appréhende les critiques de l'auteur, qui visent ce qui est considéré comme poétique et les soi-disant spécialistes, dont il questionne l'utilité, et par là, leur fonction:

L'archéologie aussi est historique au sens humain. On a reparlé des langues mortes et composé des inscriptions en langue morte toujours. [...] C'est délicieux, l'archéologie! C'est poétique, le *fait d'en faire*! Les très grandes civilisations ont toujours eu pour le moins cinq ou six renaissances de différents styles, et leur mélange. C'est excitant, ce mélange! On va voir ça dans le fait de ces obélisques plus petits qu'il y a aussi à Rome, qui ont des inscriptions égyptiennes rédigées par des Romains à des temps où cette langue était déjà une langue morte. C'est alors du thème qu'ils font (c'est poétique, le thème!) et probablement s'adressent-ils à des spécialistes (c'est utile, les spécialistes). (EDM, 34)

C'est dans le même sens que dans *Le Canal exutoire*, en parlant de l'homme dans le train, Cingria écrit:

A ce moment, s'il avait fumé, on aurait vu un seul point rouge et c'eût été un événement, un renseignement, le motif en tout cas d'un développement de plusieurs pages d'un lyrisme nouveau sur l'être supprimé bien plus présent par un seul indice; mais je le répète, il ne fumait pas, donc il n'y avait pas cela, et c'est bien mieux (pas de lyrisme, s'il vous plaît, alors que l'heure est si grave). (CE, 83)

Conscient qu'il s'agit d'un acte d'écriture, il s'adresse directement au narrataire (et par ce biais au lecteur). Il sait que le sujet est grave mais par le commentaire entre parenthèses tout le discours antérieur est mis en cause: ne s'agit-il pas de lyrisme? Ne se moque-t-il pas du lyrisme des écrivains qu'il ne respecte pas? Simultanément, il critique

son propre texte qui semble défendre la découverte d'un lyrisme nouveau: le texte se laisse aller, mais en même temps s'impose des frontières. Ce genre de commentaire entre parenthèses (ou entre tirets) offre des pistes précieuses, qui fréquemment donnent à tout le texte ou à certaines parties un autre sens.

Ce n'est cependant pas toujours le cas. Parfois, leur rôle se limite à ajouter des caractéristiques, à donner au lecteur des informations additionnelles sur ce qui précède les parenthèses ou les tirets. Il peut servir une fonction métalinguistique – «Il y avait des dessertes avec mille choses: la pascha – ce gâteau pyramidal, – des œufs durs, vodka d'une sorte et vodka d'une autre» (*GRF*, 50) –; ou linguistique (le terme original étant mis entre parenthèses): «– Un grand écriteau crie ATTENTION! (Bemerkung!) DANGER DE MORT! (Todesgefahr)» (*GO*, 43).

Dans ce sens, les spécifications, de quelle nature qu'elles soient, ne constituent pas de rupture, bien au contraire. Mais quand entre ces signes de ponctuation il y a de la surprise, en particulier, celle associée à l'humour, la rupture se fait sentir. Cela ne veut pourtant pas dire qu'elle se manifeste toujours sous sa forme déconstructive: «Les roues manquent, mais le cadran et la cuvette de la montre du clown qui est énorme – pas le clown, cette montre – les lui fournissent» (*GO*, 18).

Dans cet extrait de *La Grande Ourse*, la note d'humour fonctionne à partir de l'ambiguïté linguistique causée par le pronom relatif «qui». Par l'utilisation de ce pronom, l'auteur justifie le surgissement d'une explication – humoristique – qui n'est pas nécessaire à la compréhension du texte.

Ces commentaires plus ou moins détachés de l'histoire sont de véritables noyaux durs et c'est là qu'il faut trouver une des clefs de lecture de l'œuvre cingrienne (avec ses doutes, ses questions, ses craintes, mais aussi avec ses critiques, ses sarcasmes et ses ironies); d'autre part, ils marquent également les moments de surprise, d'humour et de subversion. Si pour Nougé on peut parler, comme on aura l'opportunité de le noter dans la partie B, de mines dans le langage, créées par le langage pour atteindre aussi le langage, chez Cingria l'image des mines se révèle également très juste: une partie significative des parenthèses et des tirets en sont la preuve. Ces morceaux de texte constituent des mines dans le récit, créées au cours du récit (en particulier de la digression / monologue

intérieur)¹²⁷ pour atteindre, par le dedans, le même récit. Ce n'est pas par hasard que certains de ces commentaires concernent directement le texte qui est en train de se construire: «Toute sensation extérieure à nous est peut-être illusoire. Il n'y a que nous – moi, pas vous: vous, vous n'êtes peut-être que du néant – qui sommes dans la certitude absolue d'exister» (CE, 87).

S'adresser directement au narrataire et affirmer que ce «vous», présent tout au long du texte, n'est que du néant, constitue aussi une façon de nier ce que l'auteur construit. En même temps, l'auteur met aussi en cause l'existence du narrataire, et, par conséquent, du lecteur. Serait-ce uniquement l'existence réelle ou Cingria va-t-il plus loin? Il semble que la question philosophique, adressée dans une première instance au narrataire et en deuxième au lecteur, atteint une troisième : tout homme, *i.e.* tout homme extérieur à soi-même, parce qu'on ne peut accéder à sa conscience, à ce que justifie et prouve son existence. Dans ce sens, la vision de Cingria rejoint celle de Nougé, lorsque celui écrit dans son *Journal* :

(Moi: le centre, l'Univers, et les autres – éléments interchangeables, dont je dispose.

Un autre: le centre, l'Univers, et moi, élément interchangeable, dont il dispose.

Il en est ainsi pour chacun d'entre nous.) (JRN, 103)

Toujours au sein du texte, cette fois-ci dans *L'Eau de la dixième milliaire*, le narrateur-personnage met en cause, non plus le narrataire, ou l'Autre à qui le texte est adressé, mais ses propres façons de raconter : «Mais comment dire – car je voudrais ne jamais faire de descriptions – ?» (EDM, 48).

Force est de constater que c'est moins le narrateur que l'auteur lui-même qui est en train de faire, entre les tirets, des considérations métatextuelles. Des considérations qui mettent en cause les stratégies qu'il pense utiliser, mais surtout, des considérations qui montrent que Cingria savait exactement le genre de stratégies d'écriture qu'il utilisait (que l'on croie ou pas à cette sorte d'*aveu* qui expliquerait son malaise à dire quelque chose sans nécessairement la décrire).

¹²⁷ Sur cette question, voir plus loin, dans ce chapitre, point 5.1.2.6. «Le dialogue fictif ou le monologue dialogué».

5.1.2.5. Les notes de bas de page

Si on parcourt l'œuvre de Cingria, on se rend compte de l'utilisation récurrente des notes de bas de page. Ce n'est pas une stratégie qu'il utilise dans tous les textes, mais elle se trouve quand même parmi les plus importantes. Il y a différents types de notes (qui varient aussi selon le type de texte), mais il faut se demander s'il y a un lien entre elles.

En effet, les notes de bas de page jouent des rôles divers dans l'œuvre de Cingria. Elles peuvent être de caractère plus informatif, indiquant des sources bibliographiques pour certaines des assertions faites dans le corps du texte, ou tout simplement des notes et des considérations sur des auteurs. Voici, par exemple, une des notes d'*Impressions d'un passant à Lausanne* qui sert à illustrer le caractère informatif que ce genre de note peut avoir chez Cingria : « Document cité dans le *Major Davel*, étude historique écrite à l'occasion du deuxième centenaire de la mort de Davel. – Lausanne, Librairie Rouge, 1923 » (IPL, 28, note 1).

Un autre type de note de bas de page concerne les explications données au fil du texte par l'auteur. Des explications qui portent sur de multiples sujets qu'il aborde dans le corps du texte. D'autre part, on trouve aussi les explications des choix qui concernent directement l'écriture (surtout au niveau linguistique ou de la traduction). Dans *Le Parcours du Haut-Rhône ou la julienne et l'ail sauvage*, sur le mot «tuteurs» que Cingria utilise, on peut lire la note suivante:

Jamais dans cet écrit on ne verra «échalas». Je dirai toujours tuteurs de vigne. «Echalas» est correct, mais bassement truculent. On a fait trop de faux genre et de trépignements à vide avec la truculence viticole. (PHR, 47)

Il exprime ainsi son choix, l'expliquant au lecteur. Un choix qui est conscient et qui s'assume dans le texte à deux reprises: l'une, dans le corps du texte par l'utilisation du mot qu'il dit préférer, et l'autre par la note où il rend ce choix explicite et non le fruit d'un simple hasard ou d'un acte d'ignorance: il connaît les mots, il y réfléchit et il fait son choix en connaissance et en conscience. De même, il émet des opinions sur les termes qu'il utilise, comme, par exemple, dans *Musiques et langue romane en pays romand*, pour la «Bourgogne helvétique», expression sur laquelle Cingria écrit: « Je trouve cette appellation

excellente. Si l'on songe aux Rodolphiens, mieux que celle de Romandie, elle répond aux réalités de l'histoire» (*OC*, VI, 212).

Ces notes peuvent servir ainsi comme moyen d'exprimer le goût de l'auteur, en même temps qu'elles servent à donner des explications sur les plus divers sujets (linguistiques ou pas). Souvenons-nous de cette mise en parallèle des villes de Bâle et de Genève dans *Impressions d'un passant à Lausanne*:

Ah! mais ne commençons pas avec Bâle. Nous ne nous arrêterions jamais. C'est la seule ville de Suisse où l'on se sente réellement un encouragement à vivre par l'esprit. Il y a, comprend-on, un climat, ce qui fait un peu défaut à Lausanne, et qui fait totalement défaut à Genève. On est là – à Bâle – chez le peuple-roi. Genève, par contre, est la ville la plus absolument dépourvue de ce qui peut s'appeler un climat moral. (*IPL*, 42)

Cette comparaison dans laquelle Cingria tisse des considérations sur les deux villes, est elle aussi la conséquence d'un choix: l'auteur a préféré écrire une grande note (elle se prolonge sur deux pages) que de l'inclure dans le texte, qui porte, lui, sur Lausanne.

Les notes de bas de page servent non seulement à exprimer des choix, des goûts et des préférences, mais elles peuvent également faire preuve d'un acte de reconnaissance envers quelqu'un:

Je dois de grandes grâces à M. Jean de Coursac, érudit et notable également de cette ville qui, le premier, a attiré mon attention sur ces faits. Mais je le remercie encore plus de m'avoir fait connaître sa ville, ses rues, ses étranges cafés [...]. (*ibid.*, 25)

Ces remerciements vont de leur côté déboucher sur des considérations historiques, ce qui allonge la note. Ce n'est pas toujours ainsi, bien sûr, mais les notes de Cingria constituent parfois, en elles-mêmes, des unités polymorphes, subordonnées à un élément du texte.

La reconnaissance formulée dans ces notes, font, en même temps, partie de l'univers des expériences de Charles-Albert Cingria. Et il n'est pas rare de trouver des notes où ses expériences sont ce qui motive cet ajout au texte (dont des données et/ou des épisodes autobiographiques font partie intégrante): «Sept ou huit fois tous les trois ans, il faut que je rencontre le maire de Boulac. La dernière c'était au Buffet de la Gare de Berne» (*SJ*, 23).

Si ce genre de note correspond en vérité à la vie de l'auteur, on ne peut pas toujours l'avérer. Mais qu'elles soient vraies, inventées ou remaniées, elles suivent toujours la même ligne. C'est dans ce cadre que l'on peut lire, dans *Impressions d'un passant à Lausanne*, la célèbre définition que Cingria donne de lui-même dans une petite note de bas de page: «Je ne suis même pas Suisse. Je suis Constantinopolitain, c'est-à-dire Italo-franc levantin. On peut alors se demander de quoi alors je me mêle» (*IPL*, 32). Cingria profite aussi des notes de bas de page pour donner une image de lui-même qu'il transmet au lecteur.

Outre ces notes, il est possible, bien que plus rarement, d'en trouver certaines qui visent surtout à être humoristiques. Dans *Impressions d'un passant à Lausanne*, le narrateur-personnage fait une énumération de ce qu'il voit: «Des buissons, un bain, un mur. Un original.» (*ibid.*, 20) Suite à ce dernier mot, Cingria insère une note de bas de page, dans laquelle il écrit: «Un homme avec tous ses cheveux» (*ibid.*).

Cette note apparaît en guise d'explication, mais elle est humoristique. Ce procédé permet à Cingria de limiter l'interprétation du terme «original», qui est généralement associé à une personne à l'allure un peu insolite, excentrique, aux comportements un peu étranges, voire hors de la norme. Par cette note, Cingria va à l'encontre de la notion habituelle d'«original».

Si avec l'humour, les notes de bas de page entrent plus directement dans la sphère du lecteur, dans ce sens où elles appellent directement à sa participation, il y a un dernier groupe de notes de bas de page qui concernent les jeux avec le lecteur, jeux qu'elles concrétisent de différentes façons.

Les Autobiographies de Brunon Pomposo est un texte parsemé de notes de bas de page, en général très brèves. Il y a des notes dont l'auteur est censé être Brunon Pomposo lui-même; d'autres prétendument faites par l'éditeur (le pseudo-éditeur) à partir de l'original de Brunon Pomposo. On trouve ainsi des références à des mots biffés, à des annotations en marge, à des considérations plus ou moins extérieures au texte:

En marge de ce passage: avec une tendre (*en surcharge:*) élégiaque martelante et enveloppante (*blanc*) aux écoutes des bouches sensibles. L'auditeur en est bouleversé. Le premier quidam se sent devenir l'objet d'une (*mot illisible*) élégiaque et si c'est la première fois que ça lui arrive il se sent (*en surcharge:*) est tout (*mot illisible*) d'honneur. (*ABP*, 136)

Ce genre de note constitue un élément important dans le jeu qui s'établit avec le lecteur. Dans ces notes, qui apparaissent essentiellement dans *Les Autobiographies*, il y a aussi les phénomènes des blancs, des vides dans le texte – des ruptures faites exprès qui visent à bouleverser le lecteur et, par ce biais, l'obligent à une participation plus active. Dans ce texte, ce procédé sert non seulement à introduire d'autres éléments dans le récit (parallèles, en quelque sorte), éléments qui présentent surtout des alternatives au texte. Par conséquent, les alternatives textuelles créées par les notes de bas de page (surtout celles du pseudo-éditeur) proposent à la limite d'autres versions du texte dans le texte même (elles créent dans une certaine mesure «des ouvertures sur l'infini» [FH, 55]).

Les notes de bas de page constituent donc des parties qui intègrent la composition polymorphe qui est le texte. Un des exemples les plus évidents est la seule et grande note de bas de page de *La Grande Ourse* (GO, 38-40),¹²⁸ une digression (en marge du corps du texte proprement dit) développée à partir de la notion d'«infériorité». Dans cette note, Cingria tisse une série de réflexions sur l'être, il critique, il donne son avis, notamment sur le plagiat. La question du plagiat est aussi la question de l'œuvre d'art, de l'originalité, de la progression; finalement, la position vis-à-vis du plagiat est aussi, du moins en partie, la position vis-à-vis de l'art, de la création, c'est-à-dire vis-à-vis de l'écriture. Nougé aussi défendait le plagiat (et dans une certaine mesure, l'utilisait) dans les termes décrits par Lautréamont dans *Poésies II*. Si chez Nougé c'est le sentiment de l'universalité et de l'appartenance à toute personne qui se présente, chez Cingria c'est plutôt l'appropriation personnelle de l'œuvre qui est mise en relief. Malgré la différence des enjeux évoquée, le résultat est le même: l'apologie du plagiat.¹²⁹ Cette note de bas de page, qui pourrait constituer un texte en elle-même, vient encore assumer une autre fonction dont l'importance n'est pas moindre, même si elle est moins fréquente que les autres.

Ainsi, on peut encadrer les notes de bas de page de l'œuvre de Cingria en quelques groupes plus significatifs. Les plus simples sont celles du type informatif (elles donnent des références bibliographies ou des informations sur des auteurs). Il y a aussi des notes de pseudo-édition. Un autre groupe est celui constitué par les références aux expériences de vie de l'auteur. Un dernier groupe, plus vaste, est celui où les notes de bas de page

¹²⁸ Les idées exposées ici se trouvent aussi dans le manuscrit *Faire* (CRLR, cote LR/1/2/388).

¹²⁹ Sur le plagiat chez les deux auteurs, cf. aussi, dans cette étude, point 2.4.4. «L'écriture ou la pomme de la discorde», partie B, chapitre I; point 3.1.1 «La métamorphose dans la réécriture», partie B, chapitre III; point 2.1. «Fragment et fantastique chez Cingria», dans la troisième partie «Du fragment : des pratiques à la poétique».

assument une fonction explicative. Dans ces notes, le lecteur trouve des informations sur certains sujets, mais aussi sur certaines préférences de l'auteur. Dans les notes explicatives, il faut souligner celles qui visent l'humour et les notes très longues, qui pourraient, à elles seules, constituer un texte.

En général, on peut dire que dans l'œuvre de Cingria, la note de bas de page sert à dire ce qui, dans le texte, ne trouve pas sa place, ceci aux yeux du lecteur. Mais elle peut aussi servir à mettre certaines notions en relief, à affirmer certaines positions sur des sujets donnés. De l'ensemble, et après ces considérations, on peut dire que les notes de bas de page assument dans l'œuvre de Cingria deux fonctions majeures antagoniques: d'un côté, elles servent à ajouter des informations, à donner au lecteur des suppléments (même lorsqu'il s'agit des expériences ou des données biographiques de l'auteur, ou même sur les choix linguistiques qu'il fait); et, d'autre part, elles servent tout simplement à complexifier le texte, à rendre le lecteur plus perdu dans ce labyrinthe (et la contribution de ces notes n'est pas étrangère à sa construction). Il est intéressant d'observer que les spécifications des choix linguistiques peuvent en effet se jouer des deux côtés: elles consistent en des suppléments d'information, qui fournissent au lecteur les raisons d'un tel choix de la part de l'auteur; mais ces choix, qui ne sont pas toujours bien expliqués, peuvent introduire des ruptures par rapport à l'imaginaire et aux associations faites habituellement. Dans ce cas, ces notes de bas de page constituent, elles aussi, des ruptures. De même, bien que fonctionnant différemment par ses enjeux, les structures dialogiques pures ou presque pures¹³⁰ peuvent, elles aussi, être des ruptures.

5.1.2.6. Le dialogue fictif ou le monologue dialogué

Dans nombre de textes de Cingria, le lecteur se retrouve face à des dialogues dans lesquels il n'identifie pas les voix participantes. Dans *La Grande Ourse*, par exemple, ce n'est pas une situation rare. Normalement, ces dialogues sont des échanges entre les personnages; des échanges qui servent l'action, et, dans ce sens, ils ne fonctionnent pas toujours comme des ruptures (ils servent aussi à exploiter les différentes voix possibles dans le récit). Il faut surtout prendre en considération que, chez cet auteur, la forme

¹³⁰ J'utilise l'adjectif *pur* par rapport à la partie du texte dans laquelle il n'y a (presque) que du discours direct ou quand son ensemble tourne autour de cette structure (e.g. *La Grande Ourse*, 40-43, 63-64, 71-72, 74-75).

dialogique a, pour l'essentiel, deux fonctions (qui ne sont souvent pas faciles à distinguer): i) le dialogue avec le lecteur; ii) le dialogue avec soi-même.

Cingria mène donc plus loin ce procédé utilisé par Nougé dans *La Conférence de Charleroi*: il construit un dialogue dans lequel il prétend donner la parole au lecteur. L'auteur imagine les questions et les contre-arguments que le lecteur peut donner afin de mieux le convaincre.¹³¹ D'autre part, ce genre de dialogue sert également à guider le lecteur, à l'entraîner dans la toile du raisonnement, ou, du moins, à l'obliger à prendre position face à tout ce qui est dit. Ces dialogues impliquent fortement le lecteur et ils existent pour le confondre et pour jouer avec lui.

Dans *La Grande Ourse*, comme dans beaucoup d'autres textes de l'auteur, il semble qu'il y ait souvent une préparation à l'histoire, à l'*intrigue*, au problème, à l'obstacle qui doit être surmonté. Tout est préparé mais, au moment où cette intrigue devrait être présentée, ou développée, le récit est achevé, souvent de façon abrupte et tranchante.¹³² Le lecteur, qui attend de cette prose des histoires, se voit fréquemment contraint à poser la question implacable de tout récit: *et alors?*¹³³ Cette question, qui doit être évitée par tout narrateur compétent, revient sans cesse dans l'univers cingriesque.

Il est évident que cela n'est pas innocent. Cingria en est très conscient. D'ailleurs, il joue même sur cette question. Prenons deux exemples où cela semble plus explicite. Le premier apparaît sous la forme dialogique:

- Et alors?
- Et alors...
- Eh dites-moi?
- Eh quoi...
- Mais vous-même?
- Oh moi... (*GO*, 25)

Sans ajouter quoi que ce soit (au niveau de l'histoire, évidemment), sans répondre à une seule de ces questions (d'ailleurs, il s'agit de répétitions, comme s'il s'agissait d'échos

¹³¹ Il s'agit d'une stratégie qui va dans le même sens et suit la même logique du texte de Nougé.

¹³² Chez Nougé les textes se terminent souvent de façon abrupte et inattendue. Si les attentes peuvent différer (parce que chez Cingria on s'attend en effet à une *histoire*), dans l'œuvre du surréaliste la surprise joue également son rôle.

¹³³ Je me base sur les études de Jean-Michel Adam. (*Le Texte narratif et Le Récit Le Récit*, coll. "Que sais-je?" PUF, Paris, 1984).

déformés), Cingria pose la question que les théoriciens de la littérature et la plupart des auteurs classiques, aussi bien que certains de ses contemporains, tentaient d'éviter. Bien que le lecteur puisse (re)demander: *et alors?*, en ayant déjà posé cette question, Cingria la dénonce et simultanément l'évite.

D'autre part, et il s'agit encore d'une astuce de l'auteur, à la fin de ce que l'on pourrait appeler une unité narrative, la rupture se fait, par de simples phrases comme les suivantes: «Alors on s'attable et on rigole. Ensuite on revient.» (*GO*, 49) L'histoire finit sans que *rien* ne se passe; on assiste à un mouvement de retour: tout est comme avant, tout se passe comme si *l'histoire* racontée n'avait jamais eu lieu. Mais notons aussi que cette fin commence par un mot fondamental, *alors*, qui semble vouloir éviter ce qui pourtant semble inévitable: «On revient». Très bien. *Et alors?*

Mais ce n'est pas seulement par cette question que Cingria semble (vouloir) devancer le lecteur. Le système question-réponse est en effet une stratégie dont l'auteur se sert pour jouer avec le lecteur. Ainsi, en anticipant le questionnement (dans le texte), il piège le lecteur qui ne se voit plus en droit de poser cette question-là. Un autre exemple, bien illustratif, se trouve presque à la fin du texte: «Est-ce tout? Ah non. Quelquefois un oiseau se trompe et bat bien fort des ailes et du cœur croyant trouver un autre oiseau de son espèce à ces altitudes» (*ibid.*, 87).¹³⁴

On a vu que Nougé utilise ce procédé comme stratégie rhétorique et argumentative, étant donné qu'elle n'est surtout pas étrangère à une tension établie entre l'auteur et son public. Chez Cingria, ce procédé est moins argumentatif que véhiculaire de questionnement, en même temps que le jeu est mené à l'extrême. Un des exemples les plus évidents est le *Grand questionnaire*, qui a une particularité par rapport aux autres: il respecte du début à la fin la structure question-réponse.¹³⁵ Il y a donc une sorte de dialogue, un dialogue qui est plutôt un entretien qui se prolonge sur plusieurs séances. Par manque de données temporelles spécifiques (la rencontre est toujours remise à «une autre fois»), il est difficile de dire quel est l'intervalle entre les séances.

Bien loin de ce que dictent les normes journalistiques, le lecteur plonge en plein dans l'entretien sans jamais savoir qui est l'interviewé, les raisons pour lesquelles cet

¹³⁴ Cet oiseau, serait-ce Cingria?

¹³⁵ Ce n'est pas le seul exemple exclusivement en discours direct, sous forme d'entretien, mais il s'agit de l'un des plus complets de ce procédé chez Cingria. Un autre exemple est *Écriture et diction* (*OC*, VII, 247-249) où il est question, encore une fois, des préférences de l'auteur, ou plus précisément de l'interviewé, notamment en ce qui concerne la poésie.

entretien a eu lieu, son but, *etc.* Ainsi, que ce soit au niveau des raisons ou au niveau de la procédure, le lecteur ne connaîtra rien. Il n'a accès qu'au contenu de l'entretien, c'est-à-dire aux questions et aux réponses. Mais, et le lecteur ne peut s'empêcher de poser la question, s'agit-il vraiment d'un entretien? d'un dialogue?

L'enquêteur ne fait que poser ses questions (bien qu'il y ait, de temps à autre, quelques commentaires brefs, plutôt en guise de réaction qu'au sens de partage d'opinions). D'ailleurs, il est presque effacé du discours: le lecteur ne sait pas ce qu'il pense (si ce n'est par ces quelques réactions qui sont les véritables révélateurs de sa présence), il ne connaît pas ses opinions, ses idées, ses goûts, *etc.* Tout est centré sur l'enquêté, ce qui induit à rapprocher ce texte d'un entretien de personnalité. Il doit peut-être être lu comme ce genre d'entretien, ou plus précisément, comme un pastiche¹³⁶ d'un entretien à une personnalité, où les questions sont tournées complètement vers cette personne-là. Il s'agit d'une interview fictionnelle, au sens où tout est la création de l'auteur (et, postérieurement, du lecteur). Le manque de données précises qui serviraient au lecteur pour encadrer cet entretien, la mise en page, la présence des commentaires, qui, normalement, seraient occultés, parmi d'autres détails, en sont les indices.

Pour ce qui est du dialogue, on peut le voir dans une autre perspective: ces dialogues seraient également une sorte de monologue intérieur. Ainsi, les questions posées, les remarques pointées ne seraient que le reflet des doutes et des contre-arguments inventés par l'auteur. Il s'agirait d'une sorte de voix intérieure qui prend souvent l'allure d'une voix étrangère.¹³⁷ Par cette dualité présente surtout sous la forme dialogique, que ce soit le discours direct ou le discours indirect libre, s'établit un rapport au texte à versants multiples. Le lecteur se trouve au carrefour où mènent tous ces versants et c'est à lui seul de décider de quelle façon il participera au texte.

¹³⁶ J'utilise le terme «pastiche» dans le sens où Gérard Genette l'a défini dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp.26-32.

¹³⁷ On approche ici le concept de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine, telle qu'il la décrit dans *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

5.1.2.7. Les registres de langue

Le changement imprévu de registre de langue fréquemment associé à la violence (verbale) provoque des discontinuités dans le texte; des cassures au niveau du rythme, du registre, voire de la suite du discours. Il faut dire que le lecteur est frappé par ces changements, car d'un registre soutenu, avec un langage élaboré, animé par du vocabulaire érudit et des archaïsmes que Cingria renouvelle dans sa prose, on passe à un discours familier, touchant même le populaire grossier. Il est sûr que cela ne dure que le temps (ou l'espace) de quelques mots, phrases ou paragraphes. Mais l'effet se perçoit fortement. Souvenons-nous de ce que Cingria écrit dans *L'Eau de la dixième milliaire*, en parlant des roseaux de Rome:

C'est beau une ville qui se termine – ou plutôt je veux dire qui se continue – de cette façon-là: par des roseaux. C'est ésotérique et c'est humain, bien plus qu'humain. Surtout s'ils sont gris, larges, luisants; pleins de merdes dans des sentiers. Et sans humidité qui les motive.
(EDM, 43)

Dans cet extrait, c'est un seul mot qui se détache du groupe: «merdes». Ce mot semble ne pas être à sa place et le lecteur ne peut que fortement le remarquer. Pourquoi Cingria inclut-il ce mot dans un contexte qui ne semble pas le justifier? Peut-être dans une envie de témoigner de la langue vivante, peut-être parce que, dans l'éventail des mots disponibles, celui-là était pour lui le mot exact. Quoi qu'il en soit, il y a un décalage au niveau des registres de langue. Mais ce n'est pas le seul exemple. Dans *Le Canal exutoire*, ce changement ne se résume pas à un mot. Lors de ces longues considérations sur l'homme et la société, Cingria note: «Ah, les têtes! C'est ça, les têtes! Un train plein de têtes et de culs assis qui font des têtes!» (CE, 84) Mais il ne s'arrête pas là. Toujours sur les mêmes «têtes», il ajoute encore que «l'argent leur donne ce droit: le droit d'installer leur cul sur des coussins, de peser sur des essieux et de faire des têtes» (*ibid.*). Il continue plus loin:

En tout cas ce n'est pas de faire une gueule comme ça de chancelier de l'ancien Empire autrichien à crâne d'oiseau et à trous de couteaux dans un cul de vache qui sont des yeux qui vous sauveront de la mort. (*ibid.*, 85)

Toute cette grossièreté inattendue (qui découle du vocabulaire utilisé mais également des images construites), consciemment violente, agit sur le lecteur comme une rupture au niveau du registre de langue, du texte et de sa structure. Ce n'est pas constant, mais chez Cingria le changement de registre de langue apparaît aussi comme source de rupture qui contribue à la déchirure interne du texte.

5.1.2.8. Multiplication de langues et partitions musicales

Tout au long de l'œuvre de Charles-Albert Cingria, le lecteur trouve des morceaux de texte dans des langues diverses et des extraits de partitions musicales (la plupart des fois très anciennes). Ces deux facteurs, inclus dans les textes, appartiennent à différents univers. Cependant, les deux sortes d'éléments témoignent de la même fonction dans l'organisation du texte (et c'est ce qui nous intéresse dans cette étude).

Dans l'œuvre de Cingria comme dans sa vie, la musique surgit comme un thème majeur.¹³⁸ Il ne faut pas oublier l'estime que Cingria vouait à la musique. C'est aussi par cette influence si forte que des textes tels que *La Civilisation de Saint-Gall* ou *Musiques et Langue romane en Pays romand* sont apparus. Ce n'est pas par hasard que l'auteur a apporté sa contribution à des revues spécialisées, comme *La Revue musicale* (Paris). Si Cingria a «la vocation avortée de musicien», il n'en a pas moins «celle accomplie de musicologue».¹³⁹ C'est ainsi dans la qualité de musicologue que Cingria dévoile les secrets de la musique qu'il tente, lui-même, de saisir.

Outre les extraits explicites de partitions (une autre forme de langage), Cingria recourt souvent à la diversité linguistique. Au fil de ses textes, on trouve l'anglais, l'allemand, le grec (ancien), le latin, l'italien et naturellement le français (ces deux dernières, sous leurs formes anciennes et actuelles). Outre le français, la langue de base des textes, les langues les plus fréquentes sont le latin, suivi de l'italien. Dans *La Grande Ourse*, on découvre la présence d'un écrit musical (dans ce cas, d'une composition pour percussion [cf. *GO*, 20]) et de plusieurs langues. La pièce, à laquelle le narrateur va

¹³⁸ Sur les différents rapports de Cingria à la musique et les rôles que celle-ci a joué au long de sa vie et de son œuvre, voir les articles réunis dans la partie consacrée à la musique dans Maryke de Courten et Doris Jakubec, *Charles-Albert Cingria, Érudition et Liberté*, pp. 215-296.

¹³⁹ Dominique Combe, «*Le nationalisme surintégré*» - Charles-Albert Cingria et la question de la langue", in Maryke de Courten et Doris Jakubec, *op. cit.*, p.135.

assister, *La rivoluzione in Sicilia*, est une histoire dans une histoire et surgit comme un prétexte à l'introduction de diverses langues (cf. *ibid.*, 68-70). Cingria aurait pu les traduire ou utiliser des passages en français (ce qu'il fait très curieusement pour l'anglais un peu plus haut [cf. *ibid.*, 58-59]).¹⁴⁰ Il semble créer ici une espèce de vision de la Tour de Babel (dont on a une référence [cf. *ibid.*, 73]), mais, en même temps, il semble vouloir la démystifier, l'anéantir en quelque sorte par la connaissance et l'utilisation de toutes ces langues.

L'introduction de langues diverses et de partitions musicales ne constitue pas de ruptures proprement dites. En fait, plus que scinder le texte, elles introduisent plutôt des registres différents qui l'accompagnent et/ou le complètent. Le texte n'est pas construit sur une ligne droite, mais puise à plusieurs sources et se nourrit de tels mélanges. Il se construit comme une sorte de collage d'éléments divers,¹⁴¹ d'où la sensation de rupture ressentie par le lecteur à certains moments. Le passage d'un registre à l'autre et leur mélange confèrent un rythme très particulier au texte et l'obligent à un déplacement intellectuel constant.

5.1.2.9. Qu'est-ce que le chat?

Dans l'œuvre de Cingria, le chat est un motif¹⁴² fréquent. À première vue, il ne semble guère important: il y a des chats qui se promènent nonchalamment dans ses textes, il y en a qui en sont l'objet principal. Dans des textes tels que *Le Carnet du chat sauvage* (OC, VIII, 71-86) ou *Le Chat du Temple* (OC, I, 119-120) le chat est le personnage principal. Dans ce dernier, le narrateur condense en quelques paragraphes la vie du temple (le chat qui habite le temple pourrait être le reflet de la vie et de l'esprit monastiques). Quoi qu'il en soit, Cingria s'arrête sur un personnage du temple qui d'habitude ne vient pas sur le devant de la scène.

¹⁴⁰Serait-ce parce que ses connaissances en anglais étaient réellement rudimentaires? Sinon, quelle raison aurait-il de faire ce choix?

¹⁴¹Méthode chère aux surréalistes qui n'est pas loin non plus du plagiat, façon de s'approprier un morceau de texte. D'autre part, il est intéressant de noter que dans les tapuscrits de Cingria il utilise cette méthode, non comme forme d'art, mais le collage comme moyen de construire le texte.

¹⁴²Rappelons que le mot «motif» est utilisé ici dans le sens de Didier Souiller et de Wladimir Troubetzkoy (cf. notes 3 et 4 de ce chapitre).

Dans *Le Carnet du chat sauvage*, l'auteur lui prête la voix et le chat devient le narrateur. Cet animal tellement aimé de Cingria se voit dans ce texte transformé en philosophe: il a le droit à une carte d'identité, il paie l'addition et, de plus, il a une parfaite notion du temps. Un chat qui semble être un homme avec des caractéristiques de chat, ou mieux, un chat avec le regard et la vie d'un homme. On pourrait risquer de dire que dans ce texte Cingria projette son être et sa vision du monde sur cet animal. C'est pour cette raison que Jacques Réda affirme que «c'est à un chat (un chat sauvage) qu'il [Cingria] devait accorder le bénéfice de son propre transfert dans le "règne animal"». ¹⁴³

Outre les apparitions des chats en tant que protagonistes, il y a, éparpillées dans l'œuvre du promeneur, un bon nombre de références au chat (à des chats). Comme motif si récurrent, on ne peut s'empêcher de se poser des questions sur le rôle de cet animal superbe tellement vanté par Baudelaire et dont la tradition littéraire remonte bien plus loin. Ce qui nous intéresse plutôt que la question esthétique ou symbolique, ce sont les raisons de son apparition. On ne peut pas les réduire à une seule. On a vu que l'animal peut occuper le premier plan et être le personnage principal du *récit*, mais il peut aussi se limiter à n'être qu'une référence.

Dans l'univers des chats de Cingria, leur présence semble toutefois servir un objectif qui mérite un peu plus de réflexion dans le cadre de l'étude du fragment: les chats de la transition. Dans ce cas, les chats sont là comme un moyen de changer de sujet, comme un moyen de passer à autre chose. Le narrateur s'arrête sur un petit détail (qui est souvent un chat) et commence à tisser des considérations sur l'animal, sur ce qu'il fait, sur son amour pour lui, *etc.* Ces parenthèses félines peuvent être très brèves comme très longues. Dans *Souvenirs de l'inondation de Bône* (OC, I, 70-81), au milieu de l'histoire de la catastrophe, le chat apparaît comme une espèce de symbole, de marque du rêve. Le rêve nécessaire à supporter la douleur des pertes. Il représente le passage, l'objet de transport, l'objet de transition qui permet de passer à autre chose, notamment au rêve, moins dur que la réalité qui se présente au narrateur. Le détail est ainsi la pause nécessaire et vitale qui permet, en même temps, de tourner la page quand la douleur, le pessimisme, atteignent leur paroxysme et le narrateur ne trouve aucune autre issue.

¹⁴³ Jacques Réda, "Chats et chiens littéraires dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria", Jacques Réda, Jacques Berchtold, Jean-Carlo Flückiger, *Chiens & chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*, Genève, La Dogana, 2002, p.24.

Et il n'y a pas que le chat. Dans *Le Pays «agréable»*, c'est une autre bête qui joue ce rôle: «Et puis la fin du monde aussi nous menace. Donc n'y pensons pas. Pensons par contre aux vipères, les petites, les rouges [...]» (OC, IV, 154).

Quand les pensées ou les situations s'avèrent être trop douloureuses, trop difficiles, ou avec une surcharge métaphysique ou transcendantale qui dépasse une certaine limite, le narrateur revient sur la réalité,¹⁴⁴ sur le palpable, le physique, le présent. Comment? Par le biais des vipères, dans ce cas; le chat, dans d'autres.

Ces éléments, des détails qui neutralisent ce qui est dit auparavant, sont comme le chat Cheshire dans *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, de Lewis Carroll: le chat Cheshire apparaît et disparaît, toujours en riant avec sa grande bouche. Alice le voit parfois, d'autres fois elle ne voit rien. Ce chat, un peu moqueur, qui apparaît sans que l'enfant ne s'en rende compte, peut servir de métaphore au chat de Cingria: il apparaît et disparaît sans que le lecteur ne s'en aperçoive (ce qui provoque la surprise). Le jeu qui s'établit avec le lecteur par l'action de ces éléments minimes (qu'ils soient des chats, des vipères ou autres) fait du lecteur simultanément un spectateur et un acteur du spectacle fantastique créé par Cingria. Et si selon Nerval, «[i]l y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond»,¹⁴⁵ chez Cingria (comme chez Paul Nougé d'ailleurs)¹⁴⁶ ces deux facettes sont simultanément évoquées.

Si la présence de ces éléments peut s'expliquer comme des incursions ou des adjuvants du fantastique, ils font partie surtout de ce fantastique réel, comme dans *Recensement*: «Enfin il y a les événements. Les moindres, en apparence, étant les plus significatifs. Il n'y a qu'à se promener» (OC, V, 147).¹⁴⁷

Tout revient aux détails et aux miracles du réel et du présent. Toute la philosophie de vie et de l'œuvre de Charles-Albert Cingria se base sur ce principe. Il jette un nouveau regard sur le monde pour voir et donner à voir et à découvrir au lecteur ce qui est connu sous une toute autre perspective.

¹⁴⁴ «J'appelle réalité ce qui est réel – ce qui arrive» (*Recensement*, OC, V, 146).

¹⁴⁵ Gérard de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, in *Œuvres complètes*, t.III, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1993, p.717.

¹⁴⁶ Cf. *LCC*, 177-212.

¹⁴⁷ C'est peut-être par cette invitation à la promenade que plutôt qu'un voyageur, Doris Jakubec voit dans Cingria un promeneur. Cf. "De lieu en lieu: méthode et métamorphose dans les récits de Charles-Albert Cingria", in Maria Hermínia Amado Laurel (coord.), *Leituras na Francofonia: uma língua, culturas diferentes*, Aveiro, Universidade de Aveiro (Departamento de Línguas e Culturas), 2003, pp.15-28.

Le chat, qui prend du relief par rapport à d'autres détails avec la même fonction dans l'œuvre de Cingria, surgit comme une rupture introduite au cœur du texte. Il met une fin brusque à un raisonnement donné, ou à une *histoire*, et ouvre d'autres voies. Le texte continue, mais dans une autre direction. À l'instar de celui des chats, le mouvement du texte devient lui aussi fuyant.

Les ruptures, dont celle-ci, participent de la discontinuité et de l'allure discontinue des textes de Charles-Albert Cingria. C'est d'ailleurs leur rôle. De cette façon, au lieu de textes achevés et *complets*, Cingria construit des textes avec des caractéristiques qui mènent les lecteurs et la critique à parler de fragments et d'écriture fragmentaire.¹⁴⁸ Le grand effet de rupture est provoqué tout particulièrement et dans une large mesure lorsque qu'il y a l'association de différents éléments (tel que nous avons déjà pu le constater).

D'autre part, les ruptures sont des stratégies qui servent la subversion, effet qui touche naturellement le lecteur et qui ne pourrait d'ailleurs se concrétiser en dehors de lui. C'est donc suite à la construction désorganisée du texte qu'un autre volet se présente à cette étude ; un volet qui est intimement lié à cette construction: le lecteur et son rapport au texte.

6. Le lecteur dans le jeu de l'écriture

Dans l'œuvre de Cingria, et comme on l'a déjà vu, le lecteur constitue un axe transversal. La participation du lecteur est demandée, invoquée depuis les titres, souvent mystérieux, énigmatiques, étranges. Les textes eux-mêmes possèdent une série de caractéristiques et usent de certains procédés qui visent à atteindre l'entité lectrice, qui est ainsi obligée de participer à la (re)construction du texte.¹⁴⁹ Le choix d'une modalité d'écriture qui touche souvent et exploite certaines caractéristiques du fantastique est également une façon d'ébranler le monde connu du lecteur et de provoquer ce sentiment «d'inquiétante étrangeté». Outre ces aspects, les éléments qui fonctionnent comme des ruptures qui viennent d'être dégagés, déchirant le texte et lui imposant à chaque fois de nouvelles directions, contribuent largement à l'aspect désorganisé, discontinu, morcelé des

¹⁴⁸ Cf. par exemple, Anne-Marie Jaton, "Cingria, l'œuf et le coquetier", in Maryke de Courten et Doris Jakubec, *Charles-Albert Cingria, Érudition et Liberté*, pp.76-94.

¹⁴⁹ La notion de lecteur que j'utilise est fort inspirée de celle définie par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* et dans *The Implied Reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*.

textes. Dans cet univers, le lecteur se trouve fréquemment sans repères et se perd dans les labyrinthes créés par l'auteur.

Mais tout n'est pas si chaotique qu'il pourrait y paraître à première vue. Les textes sont en effet rythmés par les coupures successives, au niveau de l'écriture comme au niveau de l'*histoire*. Néanmoins, le lecteur y trouve un fil rouge: tout au long de l'œuvre de Cingria (et pour la grande majorité des textes, avec des exceptions peu significatives), il y a un narrateur qui dicte les règles, qui limite l'action du lecteur (au moins, au niveau intra-textuel) et qui s'implique directement dans une relation que l'on pourrait définir d'amour/haine avec le lecteur (un lecteur évoqué explicitement par le biais de la présence du narrataire).¹⁵⁰

6.1. Histoires autour du narrateur

Ainsi, la plupart des textes de Cingria sont balisés par deux entités: le «je» narrateur (qui souvent assume son récit et se dédouble en personnage) et le «vous» narrataire. Ces deux entités vont refléter, dans une certaine mesure, le rapport auteur-lecteur. Cingria pousse ces deux fonctions à confusion par l'utilisation qu'il en fait, mais aussi par ce qu'il y met de ses expériences et de ses principes. En fait, à travers le jeu narrateur – narrataire, l'auteur contrôle plus facilement le parcours du lecteur. Le lecteur sent et sait que le «vous» à qui le narrateur s'adresse n'est autre que lui, pourtant, il ne peut pas s'empêcher, ne fût-ce que de temps à autre, de s'identifier aussi à ce «je» qui parle («je» qui peut être évidemment tout un chacun). Cingria est bien conscient de ces enjeux.

¹⁵⁰ Tout en étant consciente des différences, au niveau narratif, des deux instances, il me semble qu'il est plus important de porter un regard attentif sur les effets de certains procédés (comme l'utilisation du narrataire, par exemple). Gérard Genette dit que «le narrateur extradiégétique [...] ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. [...] Et si l'existence d'un narrataire intradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant toujours entre le narrateur et nous, [...] plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle» (*Figures III*, p.266). À cette conception un peu limitée de Genette, je préfère celle du narrataire "invoqué" explicité par Vincent Jouve: «Il s'agit de ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit. [...] Ce narrataire invoqué n'est pas un personnage (il n'intervient pas, comme acteur, dans une histoire)» (Vincent Jouve, *La Lecture*, p.27).

6.1.1. Du narrateur

Ce n'est qu'au fil du texte que chaque lecteur construit une image du narrateur. Pourtant, il y a quelques remarques à faire. Dans les textes de Cingria, à quelques exceptions près, c'est la première personne qui domine. Cependant, dire que le *récit* est autodiégétique¹⁵¹ ne rend pas compte de la complexité d'un narrateur qui, à certains moments, raconte son histoire en assumant un point de vue extérieur, devenant ainsi extradiégétique s'exprimant à la première personne. Les choix temporels du narrateur, y compris le choix des temps verbaux, qui équivalent à sa position dans l'histoire et dans le *récit*, ne font qu'ajouter de la complexité.

Une des clés pour saisir la complexité de ce narrateur se trouve dans la focalisation: Cingria, avec un seul narrateur, en touche à trois types. Ainsi, à certains moments, le narrateur semble omniscient, non tant par rapport aux (autres) personnages, mais en particulier, par rapport aux situations et aux connaissances du narrataire (connaissances qui, en ce qui concerne le récit, ne dépendent évidemment que de lui). À d'autres moments, il semble qu'il y a une sorte de focalisation externe, mais qui ne l'est que si l'on envisage le narrateur de l'énonciation comme ne racontant pas tout ce que sait le narrateur de l'énoncé. Cette différence est souvent difficile à établir. De plus, les jeux que fait l'auteur ne servent qu'à augmenter les difficultés, même s'il est certain que la plupart du temps la focalisation est interne.¹⁵²

Ainsi, le narrateur-personnage joue sur plusieurs niveaux du récit: en tant que personnage qui agit et interagit avec d'autres personnages ou qui, tout simplement, décrit / raconte quelque chose; en tant que narrateur qui jette un regard critique sur ce qu'il raconte; en tant que détenteur du pouvoir et qui en est conscient, d'où le métadiscours (y compris le *dialogue* avec le lecteur). Le narrateur est ainsi chez cet auteur une véritable source de problèmes pour le lecteur.

À ce réseau déjà fort complexe, il faut ajouter encore que certaines considérations métadiscursives, qui ne font pas partie des *histoires* proprement dites, en sont pourtant indissociables. Métadiscours et digression ne sont certes pas identiques, mais ils se

¹⁵¹ Je reprends, pour ce qui est du domaine du narrateur, les termes de Gérard Genette (*Figures III*, pp.225-267).

¹⁵² Bien que j'utilise ici les catégories proposées par Genette, qui servent en effet à la grande majorité des récits, il y a quelques questions que le(s) texte(s) de Cingria pose(nt) qui dépassent les structures identifiées par Genette. Il semble que *catégoriser* est un acte que Cingria évite de manière exquise.

trouvent côte à côte ou mélangés. Le métadiscours représente un niveau supérieur, abstrait du récit: il s'agit des moments où le narrateur se penche sur ce qu'il fait, où il parle de ses *intentions*, où il réfléchit sur le processus d'écriture. Souvent, le lecteur est impliqué dans ces commentaires métadiscursifs.

Cingria met en pratique ces stratégies, notamment dans *Le Canal exutoire*: le lecteur se voit perdu dans un texte dont les séquences ne semblent pas avoir de sens (il y a des morceaux de trois *histoires* différentes dont la fin n'est pas donnée). En même temps, c'est le narrateur qui va être son guide dans ce texte labyrinthique à degrés divers. Toutefois le rôle de ce guide est souvent de mener à mal la tentative de construction de *l'histoire* par le lecteur. Le narrateur peut orienter comme il peut confondre le lecteur.

6.1.2. Du narrataire au lecteur mené par le bout du nez

Cingria joue en alternant des moments de complicité et des moments où il déjoue, nie en absolu, cette complicité. Or, il y a aussi une autre sorte de complicité. En fait, il s'agit moins de complicité que d'une sorte de dialogue. Un dialogue qui vise à pénétrer le lecteur, à le percevoir, à le conduire dans ses propres sentiments et pensées:

On a cru tout découvrir : on a poétisé la note subtile avec des coulements persuasifs entre les doigts. Cela n'était rien. Le cœur n'était pas en communication avec d'autres attaches profondes, ni le pied avec une herbe assez digne, ni ce cri enfin, ce cri désarçonnant de l'Esprit qui boit l'écho ne vous avait atteint, malgré de démantibulés coups de tambour, faisant véhémence votre âme, marmoréens vos atours, aimable votre marche, phosphorescente votre substance, métallique votre cerveau, intrépide votre cœur, féroce votre conviction, apaisé, concentré, métamorphosé votre être. (CE, 94)

De l'indéfini, on passe à l'utilisation de la deuxième personne du pluriel. Le narrateur semble s'écarter du narrataire, marquer une distance, être de l'extérieur en tant qu'observateur. Or, ce «vous» vient à la suite de l'indéfini qui, dans une certaine mesure, englobe aussi le narrateur: c'est l'universel. La deuxième personne du pluriel pouvant être, elle aussi, n'importe qui, partage cette universalité; pourtant, c'est une universalité individualisante dans le sens où chaque lecteur peut prendre le rôle du narrataire. Tout

lecteur est inclus. Et c'est à chaque lecteur que s'adresse ce discours. Le passage de l'indéfini à la deuxième personne du pluriel n'est pas innocent: il oblige à une identification, à un engagement du lecteur dans le discours.

Toutefois, le «vous» est polyvalent sous la plume de Cingria. En effet, de l'universalité, on peut vite passer à l'individualité: «Toute sensation extérieure à nous est peut-être illusoire. Il n'y a que nous – moi, pas vous: vous, vous n'êtes peut-être que du néant – qui sommes dans la certitude absolue d'exister [...]» (*ibid.*, 87).

Il y a un «nous», certes, mais dont le destinataire du texte ne fait pas partie. Le narrataire complice de tout à l'heure est ici réduit au «néant», à sa pure valeur fictionnelle.¹⁵³ Or, Cingria ne mène pas le jeu sans savoir où il veut en venir: il sait avec quoi il joue, il dicte les règles du jeu en connaissant les effets sur le lecteur et l'utilisation du narrataire invoqué n'est qu'une stratégie pour l'atteindre et attirer son attention: «Dites alors quelque chose et que ce soit drôle et assez vite. Ah, vous ne comprenez pas! C'est excellent! C'est ce qu'il faut! Vous non plus. Eh bien, allez-y!» (*ibid.*, 85).

Par ce genre d'interpellation, Cingria attire l'attention de son lecteur et le fait participer à une sorte de dialogue. Dialogue que lui-même établit, soit par ce genre d'interpellation (qui est en effet la plus usuelle) soit par la structure question – réponse. D'une manière ou d'une autre, ces deux possibilités ressortent d'un même principe, le dialogue fictif, dont les enjeux ont déjà été analysés.

6.2. L'hésitation du lecteur dans l'univers fantastique

Les rapports narrateur/narrataire qui s'établissent dans l'univers de Cingria sont fondamentaux pour saisir toute la complexité de cette œuvre, dans laquelle la participation du lecteur est intégrée et recherchée. Ce rôle du lecteur dans l'œuvre de Cingria assume encore des contours différents lorsqu'il est question de fantastique, ou plus précisément, ces contours constituent une autre facette de la présence du lecteur. Revenons maintenant à Todorov, (critique et théoricien cité lors de l'analyse de l'univers fantastique chez Cingria)

¹⁵³ Cingria met en place dans cet extrait des stratégies subversives: l'instance narratrice oblige, par ses paroles, le lecteur à se confronter au fait que cette expérience est fictionnelle (lui-même qui existait en tant que «vous» est réduit à sa valeur purement fictionnelle).

qui mettait un accent particulier sur l'hésitation du lecteur «quant à la nature d'un événement étrange». ¹⁵⁴

L'«inquiétante étrangeté», les questions et les doutes se trouvent centrés sur le lecteur qui est constamment poussé au questionnement et qui hésite entre les multiples réponses possibles qu'il trouve et imagine tout au long de son parcours. Chez Cingria, et bien que tous les textes ne relèvent pas du fantastique, cette indétermination du lecteur est continuelle. Elle peut se faire de façons diverses, surtout à travers la présence d'un narrataire, mais, en ce qui concerne plus spécifiquement l'univers fantastique, elle se fait aussi par une identification entre le «je» qui raconte (le narrateur-protagoniste) et le lecteur. À la fin, et étant données les circonstances, on pourrait dire, avec Maryke de Courten, que:

La seule connaissance, peut-être, que lui [narrateur-protagoniste] et nous en tant que lecteurs nous en tirions est celle de la face cachée des choses, à savoir que l'ordre réel et imaginaire sont les deux versants d'une même réalité, ne se contredisent pas, mais se complètent. ¹⁵⁵

Cette perspective du fantastique résume en une phrase ce que peut expliquer la fin de *La Grande Ourse*, mais surtout celle de *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*: après toutes ses aventures, le héros, ¹⁵⁶ qui semble basculer tout au long du texte entre le réel et l'imaginaire (de même pour le lecteur), se trouve hésitant entre partir et rester. L'hésitation du personnage correspond aussi à l'hésitation du lecteur, non pas entre partir et rester, mais quant à «la face cachée des choses» et surtout quant au statut du texte de Cingria. Ainsi, et que ce soit au niveau textuel ou métatextuel, l'état de non-connaissance demeure à la fin et pour les deux (le personnage et le lecteur):

Lecteurs, auteurs et personnages sont réunis à l'intérieur du texte qui, en ne cessant de se désigner comme fictionnel, rend instables les identités, les univers et les discours. Exhibant

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.165.

¹⁵⁵ Maryke de Courten, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, p.28.

¹⁵⁶ Il s'agirait plutôt d'un anti-héros, comme il n'est pas rare dans les récits fantastiques. Il faut ajouter également que l'hésitation finale de Brunon n'est peut-être que le parcours d'un bon nombre de personnages: «Le fantastique est en effet "toujours subi et involontaire au sujet, qui ne s'attache pas à élaborer le mystère mais à le résoudre", ses héros passent par des épreuves qui restent angoissantes et douloureuses, ils peuvent reconnaître des "signes" mais qui ne débouchent pas sur une gnose», Antoine Faivre, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", in Antoine Faivre (coord.), *La Littérature fantastique* (colloque de Cerisy), coll."Cahiers de l'Herméneutique", Paris, Albin-Michel, 1991, p.34.

leur nature purement linguistique et idéologique, les représentations du texte sont déconstruites.¹⁵⁷

Tout n'est pourtant pas si simple chez Cingria. La présence très singulière du lecteur dans cet univers fantastique découle aussi du fait que les pactes qui s'établissent ne sont pas non plus très clairs (aussi bien au niveau de l'autobiographie qu'au niveau de la catégorisation des textes). Le lecteur est pris au piège et hésite constamment entre un éventail de possibilités qu'il ne saurait épuiser et qui dépendent, à la limite, de chaque lecture.

Les éléments fantastiques viennent surtout contribuer à intensifier le mélange et l'indéfinition des lignes qui normalement devraient orienter le lecteur. En effet, le récit fantastique se révèle particulièrement intéressant et fructueux à cet égard. Le fantastique a, en général, le pouvoir de remettre en cause une série de notions et de clichés sociaux, mais aussi littéraires. Chez Cingria, ce pouvoir est associé à une présence significative du métadiscours qui élève son potentiel:

La représentation dans le récit du récit, de la fiction ou de l'activité d'écriture, vise à produire une forme d'étrangeté qui entraîne une remise en cause des habitudes de lecture. La réalité représentée se voit subvertie, comme dans le fantastique, mais à proportion des perturbations formelles qu'exposent les textes.¹⁵⁸

L'acte même de lecture est mis en cause et questionné sur beaucoup d'aspects, l'hésitation étant, à côté du sentiment d'étrangeté, une des caractéristiques principales. Par l'intrusion du fantastique dans son œuvre, Cingria ouvre des portes à plusieurs niveaux: «Le fantastique est aussi une littérature éminemment rhétorique et théorique qui conduit à s'interroger sur l'interprétation de la fiction, sur les limites de l'expression et de la langue, ainsi que sur la possibilité même de la forme littéraire».¹⁵⁹

L'œuvre de l'auteur «constantinopolitain» apparaît ainsi comme une œuvre de subversion, dans laquelle la métamorphose et le devenir sont des armes puissantes. La subversion se fait également par le rôle essentiel joué par un imaginaire qui s'impose contre le positivisme et la prétendue objectivité des sciences dures, tellement vantés par la société

¹⁵⁷ Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, p.41.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.10.

à la mentalité *petit-bourgeois*. Chez l'auteur de *La Grande Ourse*, le questionnement dépasse les frontières où se dessinent les distinctions entre vrai et faux, réel et imaginaire ou intra-texte et extra-texte. Chez Cingria, comme chez d'autres auteurs où le fantastique constitue un des axes de leurs œuvres, on peut remarquer que «[b]ien au-delà d'un simple ensemble de thèmes, la dimension réflexive est consubstantielle au fantastique».¹⁶⁰

Il faut souligner en effet que cette «dimension réflexive» dont parle Denis Mellier est non seulement une des plus importantes dans le fantastique, mais elle se revêt d'une importance particulière chez Cingria, car chez cet auteur non seulement les éléments fantastiques imposent cette dimension, mais il y a également un ensemble de structures métadiscursives mises en place dans ses textes qui la soutiennent. L'association des deux est très forte, et non seulement elle participe à la subversion des valeurs sociales, mais elle contribue et se nourrit d'un aspect paradoxal: ces structures mettent en cause la construction même du fantastique. Mais avant de passer à ce rapport complexe, voyons comment s'organisent ces structures et de quelle façon elles s'articulent au sein des textes.

6.3. Un pacte ou de la fausse complicité?

Le métadiscours produit à lui seul un processus qui entraîne de multiples conséquences. Cingria en profite et en use au détriment d'une lecture plus détachée, plus facile. Par conséquent, le lecteur se voit souvent pris aux pièges: il croit, pour ensuite se détromper; il suit, pour, plus loin, revenir sur ses pas, etc.¹⁶¹ À titre d'exemple, remarquons cette phrase qui surgit après une longue digression : «J'aime mieux me taire ou passer à un autre sujet» (*CE*, 88). Toutefois, au lieu de le faire, le narrateur continue de suivre le fil de ses réflexions par l'explication de cette volonté. Jusqu'à ce que, quelques lignes plus loin, il réaffirme cette volonté: «... mais il vaut mieux n'en pas parler» (*ibid.*).

Ce narrateur qui tient à la compagnie du lecteur, le trompe, se moque *de* lui, mais aussi, à certains moments, se moque *avec* lui, tels deux compagnons, deux «complices».

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Quelles pourront en être alors les conséquences? Ce n'est pas par hasard que cet auteur est méconnu, ce n'est pas non plus par hasard que les critiques se plaignent souvent de la difficulté de ses textes. Et même s'il y en a qui plaident pour la liberté du texte (et de l'auteur), d'autres qui valident l'œuvre par sa seule beauté, fréquemment, ce n'est que pour donner des excuses à des obstacles si bien construits par l'auteur et qui ne sont sûrement pas faciles à surmonter. (Cf. Jacques Chessex, *Charles-Albert Cingria*, p.11.)

C'est dans ce jeu que la lecture se construit – et souvent il s'agit d'une construction nécessairement consciente de la part du lecteur: pour lire le texte, il ne peut pas fuir les exhortations de ce narrateur inlassable et rusé.

Souvent, le lecteur (par le biais du narrataire) est inclus dans le récit et partage une sorte de complicité avec le narrateur. Il y a certains moments où ces deux instances sont (ou semblent être) au même niveau: «Mais je ne vais pas décrire à nouveau des personnages dont le physique nous est acquis» (*ibid.*, 92).

Ce commentaire est simultanément un partage (éventuellement moqueur) avec le lecteur, et une réflexion sur le texte en construction. Ceci vient montrer que le narrateur lui-même est parfaitement conscient du fait qu'il s'agit d'un récit. Le lecteur, toujours sur la corde raide même lorsqu'il se croit arrivé à bon port, est contraint d'admettre qu'il s'agit d'un récit fictionnel et que le narrateur fait, lui aussi, partie de la fiction. Le lecteur est conscient de toutes ces circonstances depuis le début.

La complicité ne dure pas longtemps. Dans le même texte, et toujours sur le plan du métadiscours, la situation inverse trouve également sa place: «Croyez-vous peut-être que je vais terminer cette histoire. Vous en avez les éléments: terminez-la vous-mêmes. Vous pourriez aussi la rechercher dans les gazettes» (*ibid.*, 97).

Directement interpellé par le narrateur, c'est au narrataire d'assumer le rôle de "raconteur d'histoires" et/ou de détective. Les rapports narrateur – narrataire oscillent entre harmonie totale et séparation violente. Le lecteur doit ainsi revenir sur son statut, et aussi être conscient du caractère fictionnel de ce qu'il est en train de lire. Le retour au statut fictionnel du texte par le métadiscours est fréquent chez Cingria et il peut même avancer, entre parenthèses, par rapport à son histoire en comparaison avec les autres, que «(toutes les histoires se ressemblent)» (*Le Voyage en Allemagne, OC*, III, 82).

Le métadiscours peut concerner les pensées (et induire l'horizon d'attente) du lecteur sur les personnages – le narrateur le détrompe et lui indique une autre voie, comme étant la plus correcte: «Vous pensez qu'elle marchera longtemps et que rien ne se produira. C'est une erreur. Tout a été calculé derrière les astres» (*XN*, 11).

Si Cingria introduit le pouvoir des astres et de la destinée, dans son texte et par rapport aux personnages qu'il crée, ce n'est que lui et son lecteur qui sont les maîtres créateurs qui dictent leur sort. De même pour ce qui est du genre, quand il affirme dans

Xénia: «Je suis désolé si c'est comme dans un conte de fées, mais je n'y peux rien» (*ibid.*, 12).

Si le narrateur le dénonce et s'il est «désolé», on est toujours sur le plan fictionnel (même si dans le métadiscours): le texte est exactement ce que l'auteur a voulu. En même temps, si le narrateur est l'entité qui raconte l'histoire, et étant donné qu'elle ne prétend pas être fidèle à la vérité (même si par moments, il le semble), il peut lui-même changer le cours de l'histoire: c'est lui qui choisit ce qu'il veut partager avec le narrataire.

Les jeux et les enjeux des remarques métadiscursives sont complexes. Ce qui en ressort, c'est l'effet qu'elles ont sur le lecteur. Ces structures obligent le lecteur à admettre qu'il est question d'un *récit*, dans lequel tout est fictionnel. Par l'utilisation de ces procédés, le lecteur est obligé à l'exercice de la métacritique et la «"libre mise entre parenthèses de sa faculté critique" (willing suspension of disbelief)» est frustrée.¹⁶²

De plus, non seulement le métadiscours mène le lecteur à des voies étranges, mais il frustre et change ses attentes du texte. Les commentaires concernant le texte même dépassent le cadre des personnages, du temps et de l'espace, voire de l'histoire. S'ils participent tous d'un seul et même acte subversif, ils peuvent mettre en cause la catégorisation du texte comme dans *Pendeloques alpestres*, texte dans lequel, dès le début, tout semble aller dans le sens de la construction d'un récit fantastique. Du moins, on trouve un nombre d'éléments qui l'introduisent ou lui sont associés (c'est pour cette raison qu'à un certain moment, il y a cette observation: «Voilà pour le fantastique», *PA*, 53). La référence au fantastique revient encore une fois lors du questionnement direct du narrateur par rapport à *l'histoire* qu'il raconte:

Je donne ces détails pour être exact, car si la moindre inexactitude intervenait dans un récit, même fantastique – celui-ci ne l'est point, et je dirai même que ce n'est pas un récit, puisqu'il n'est rien arrivé, sinon un spectacle que je me propose seulement de dépeindre – la rédaction n'aurait plus de sens et le lecteur s'en désintéresserait. (*ibid.*, 61)

En proposant un récit fantastique, Cingria déconstruit aussi bien le fantastique que le récit, et surtout la notion de «récit fantastique». Dans une tirade, le genre se présente (le récit fantastique) et est anéanti: l'auteur, à travers la parole du narrateur, défigure sa propre création aux yeux du lecteur. Cingria met ainsi à nu des questions génériques (qui occupent

¹⁶² Wolfgang Iser, *L'Acte de Lecture*, p.28.

une grande partie des discussions littéraires, surtout de la critique littéraire, de nos jours). En utilisant ce type de procédé, Cingria subvertit le genre lorsqu'il construit un texte avec les caractéristiques que normalement on lui attribue. Il faut noter aussi que la subversion se fait toujours, et aussi bien chez Cingria que chez Nougé, moins par rapport aux normes littéraires que par rapport au lecteur (habitué à certaines normes littéraires) qui est toujours présent, souvent explicitement.

De nombreux textes de Charles-Albert Cingria peuvent être considérés ainsi comme des (pseudo) pastiches de certains genres.¹⁶³ Dans le *Grand questionnaire*, Cingria met en place une sorte d'entretien de personnalité et le détruit depuis l'intérieur. Quoi qu'il en soit, le récit est sans doute le genre à attaquer par excellence (il suffit de penser à la structure complexe de *Le Canal exutoire*).¹⁶⁴ Comme dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, il n'est pas rare d'observer une fusion de traits caractéristiques de plusieurs genres, fusion qui confond et séduit le lecteur. Cingria met en place des modèles et des procédés particuliers à certains genres, mais il subvertit certaines caractéristiques fondamentales afin de miner les textes et les genres de l'intérieur. Les questions génériques sont ainsi étroitement liées au lecteur, qui doit lui aussi s'interroger (souvent il est même obligé de le faire par l'action du métadiscours). Dans ce complexe réseau, dans lequel le lecteur joue un des rôles principaux, la question s'impose toujours plus forte: dans quel espace situer les textes fragmentaires de Charles-Albert Cingria?

¹⁶³ *Pseudo* parce que si Cingria pastiche effectivement certains aspects, ceux-ci ne font qu'optimiser l'effet de mines intérieures. Le lecteur participera activement à tout le processus, il en est en réalité un élément indispensable.

¹⁶⁴ Pourrait-on ou doit-on parler d'anti-récit? C'est-à-dire, une subversion du récit dans ses paramètres habituels, mais qui, finalement, pourra se révéler un autre type de récit qui, dans le cadre de l'exégèse et de l'histoire de la littérature, ne trouve pour le moment aucun genre qui lui corresponde.

PARTIE B

PAUL NOUGÉ

[J]e ne craignais pas d'avouer que j'eusse aimé être Pilatus, dans un éternel silence: un homme oublié des hommes, qui sait écrire merveilleusement et qui n'écrit jamais, sachant que tout est vanité.

Michel de Ghelderode

Faut-il vraiment comprendre tant de choses pour faire l'idiot ?

Camille Goemans

The mocker is never taken seriously when he is most serious.

James Joyce

DEUXIÈME PARTIE : LES ŒUVRES DE CHARLES-ALBERT CINGRIA ET DE PAUL NOUGÉ

PARTIE B : PAUL NOUGÉ

CHAPITRE I – ŒUVRE ET CRITIQUE

1. Pour un bilan critique

1.1. Des textes à leur publication

L'œuvre de Paul Nougé a deux facettes: une partie de l'œuvre a été conçue pour un public restreint, l'autre est longtemps demeurée inconnue, même des amis les plus proches. Ni l'une ni l'autre n'ont jamais été pensées pour atteindre le grand public. En outre, l'auteur a toujours tenté de ne pas se mettre sur le devant de la scène, à l'opposé de certaines figures du surréalisme français. Nougé plaidait pour l'anonymat, il a toujours abominé le protagonisme. Tout se passait derrière le rideau, ce qui, en effet, pouvait servir les causes du groupe de Bruxelles: en agissant comme un groupe, la portée des actions de ses membres serait plus significative et le public ne comprendrait pas d'où venaient les coups qui le bouleversaient. Ceux-ci seuls seraient donc les plus importants.

C'est dans ce sens que la majorité des textes qui vinrent à la connaissance du public durant une longue partie de la vie du surréalisme de Bruxelles ne sont pas signés, ou s'ils le sont, plusieurs noms sont affichés. Des tracts, des manifestes, des panneaux, tout est construit dans une sphère plus vaste que celle de l'auteur: c'est l'action du groupe qui compte. Donc, une partie de l'œuvre de Nougé peut être trouvée, éparpillée surtout dans des périodiques (principalement surréalistes).

D'autre part, et toujours en cherchant à atteindre un public spécifique, il ne reste que des brouillons ou des registres photographiques d'une partie des textes de l'auteur.¹ L'ensemble des textes qui constituent *La Publicité transfigurée* (EC, 287-320) en est un bon exemple: les phrases bouleversantes dont cet ensemble de textes relève faisaient partie,

¹ Les archives de l'auteur ont été rassemblées par Marcel Mariën, et elles peuvent être consultées aux Archives et Musée de la Littérature (désignées dorénavant par AML) sous la cote FS XLVII. Je remercie le directeur des AML, Marc Quaghebeur, de m'avoir permis de les consulter en tout temps.

au départ, d'un seul panneau affiché à l'entrée d'une salle de spectacles lors d'un concert-spectacle organisé par le groupe.²

Outre ce genre d'interaction avec son public, Nougé écrivait des poèmes qu'il gardait souvent pour lui seul. Cette partie de l'œuvre, longtemps inconnue (y compris des amis les plus proches comme en témoigne Louis Scutenaire dans une lettre à Nougé³) ne verra le jour que grâce à Mariën, mais elle représente une partie significative de l'œuvre de l'auteur. Des textes tels que *Les Cartes transparentes*, ceux rassemblés sous le titre de *L'Écriture simplifiée*, *Hommage à Seurat*, *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin*, entre autres, paraîtront longtemps après avoir été écrits. Il reste quelques inédits (majoritairement des textes scientifiques), mais également des textes qui, après avoir été publiés dans le périodique édité par Mariën, *Le Fait accompli*, n'ont jamais été repris.

Dans *Le Votatif*, mais surtout dans *Le Fait accompli*, les textes de la plume de Nougé sont nombreux. Dans ce dernier, le lecteur trouve des correspondances avec les autres membres du groupe, avec d'autres personnalités du monde littéraire, et même avec un prêtre catholique. Ces documents sont d'une grande utilité pour la critique et offrent une belle image du panorama des relations littéraires, artistiques et même sociales de l'époque. De plus, *Le Fait accompli* s'avère être une petite boîte pleine de trésors, notamment en ce qui concerne l'œuvre de Paul Nougé. Dans ce périodique, quelques textes du surréaliste belge sont réunis sous le titre plus général de *Fragments*;⁴ il y a aussi une autre sorte de textes tel que *Expérience du Proverbe*⁵ (des notes critiques sur l'ouvrage de Jean Paulhan,

² À ce propos, et pour voir l'image de ce panneau, cf. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, pp.94-95.

³ Scutenaire écrit à Bruxelles, le 23 octobre 1966:

«Mon vieil oncle,

Comme la nuit pour moi continue à être le jour et hélas! – celui-ci celle-là, il m'est déjà possible de te dire que j'ai lu "L'expérience continue". Je savais que tu es un immense penseur, créateur et écrivain en prose mais en trente années et plus de quasi cohabitation je ne m'étais pas rendu compte de ce que tu es un poète unique, incommensurable. A ma décharge, ton boisseau est épais! Jamais personne aussi loin est aussi fort n'est allé. Je suis émerveillé, pantois. Une immense et splendide fille toute nue s'est couchée sur moi tout entier et j'ai reçu du champion du monde poids lourd un direct à la base du sternum. Je ne vois pas comment je pourrais m'exprimer d'une autre façon. Au reste ce que je pourrais écrire tu le sais aussi bien et mieux que moi.

Si Mariën n'avait de sa vie fait rien d'autre que mettre sur pied ce recueil nous pourrions fichtrement savoir gré à ses défunts de l'avoir mis au monde» (AML, cote FSXLVII, 228/1).

⁴ Il y eut neuf séries de *Fragments* (Bruxelles, Les Lèvres Nues): n.°13, novembre 1968; n.°17, février 1969; n.°43, octobre 1970; n.°46, décembre 1970; n.°59, janvier 1972; n.°79, mars 1973; n.°105-106, février 1974; n.°118-119, juillet 1974; n.°122-124, septembre 1974.

⁵ *Expérience du Proverbe*, *Le Fait accompli*, n.°68-69, Bruxelles, Les Lèvres Nues, juillet 1972.

L'Expérience du proverbe) ou une parodie d'un poème de Baudelaire⁶ (procédé qu'il utilisera à plusieurs reprises); on peut y trouver aussi des *Notes sur l'érotisme*⁷ ou *Notes sur la magie* (sujet qui intéressait beaucoup Nougé et qui apparaît un certain nombre de fois dans son œuvre).⁸

Pour ce qui est des deux ouvrages les plus connus de Nougé, dans lesquels sont réunis ceux qui peuvent être considérés comme les textes principaux de l'auteur, même s'il y demeure des lacunes importantes, ils ont été publiés grâce aux soins de Marcel Mariën qui a préféré, tout d'abord, réunir les textes de caractère plus théorique – ceux en effet que Nougé signait seul ou avec d'autres personnes (des tracts, des articles d'opinion, des textes du genre *manifeste*, etc.) – sous le titre très intéressant de *Histoire de ne pas rire* (1956).⁹ Les textes de caractère plus poétique ne verront le jour qu'en 1966, un an avant la mort de l'écrivain: *L'Expérience continue*¹⁰ sera le volume poétique par excellence. Aussi bien pour l'un que pour l'autre, Nougé a participé à leur publication: il a revu lui-même ses textes, c'est lui aussi qui a choisi les titres des deux volumes. Le seul livre qu'il ait véritablement voulu publier, *Un Portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée*,¹¹ a été fait avec le peintre Jane Graverol,¹² dans une période difficile de sa vie.

De nos jours, et dans l'optique d'un intérêt croissant pour cet auteur comme en témoigne également la critique qui lui est consacrée surtout depuis les dernières vingt

⁶ *Hymne à Françoise, Le Fait accompli*, n.°14, Bruxelles, Les Lèvres Nues, décembre 1968. Il est intéressant de noter que le nom d'auteur qui figure sur la première page est Charles Baudelaire. Ce n'est qu'après le titre que l'on trouve les précisions suivantes: «Version de Paul Nougé avec un dessin de Jane Graverol». Le surréaliste belge utilisera fréquemment la stratégie de la réécriture et, comme on le verra plus loin, Baudelaire sera un de ses auteurs préférés. En outre, cet *Hymne à Françoise* a peut-être inspiré le beau poème *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* (Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1970). De nos jours, l'on peut trouver une partie de l'*Esquisse* dans Paul Nougé, *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée* (pp.101-111) et la version du second manuscrit dans *Fragments* [Anthologie] (pp.121-129). Une version plus complète avec des notes de Marcel Mariën paraît dans Paul Nougé, *Érotiques* (pp.177-198). La version utilisée dans cette étude sera cette dernière.

⁷ *Notes sur l'érotisme, Le Fait accompli*, n.°37, Bruxelles, Les Lèvres Nues, juin 1970. Ces notes sont reprises dans le recueil *Érotiques* (pp.167-175).

⁸ *Notes sur la magie, Le Fait accompli*, n.°72-75, Bruxelles, Les Lèvres Nues, octobre-décembre 1972. Paul Nougé n'est pas le seul dans cette première moitié du siècle à s'intéresser à la magie (il suffit de penser à Charles-Albert Cingria ou à Fernando Pessoa). Il faut voir aussi que les limites entre la magie, l'alchimie et la science ne sont pas tout à fait étanches et Nougé, en tant qu'homme, scientifique et poète, se sentait attiré par ces domaines.

⁹ *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1956. L'édition utilisée au long de cette étude sera celle publiée dans la collection "Cistre-Lettres Différentes", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

¹⁰ *L'Expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1966. L'édition utilisée au long de cette étude sera celle publiée dans la collection "Cistre-Lettres Différentes", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

¹¹ *Un Portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée*, (avec 29 photographies et reproductions de Jane Graverol), Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1955.

¹² Jane Graverol, peintre et amie de Paul Nougé, parle du surréaliste et de leur relation dans un entretien avec José Vovelle, publié dans René de Solier, *Jane Graverol*, Bruxelles, André de Rache Éditeur, 1974.

années, un bon nombre de ses textes a été (ré)édité. Ainsi, on peut trouver aujourd'hui *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*, mais aussi *Érotiques*, *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée*, *La Musique est dangereuse*, *Fragments*, *René Magritte (in extenso)* et *Journal*.¹³ Mais *Subversion des images*¹⁴ ou *Un Portrait d'après nature* attendent encore une réédition.

1.2. Une promenade dans la forêt des critiques

Ce n'est donc que dans les années '50 /'60 que l'œuvre de Nougé deviendra connue d'un plus grand nombre de lecteurs, même s'ils restent en nombre limité. Du reste, et jusqu'aux années '80, il n'y aura que quelques articles de presse ou quelques commentaires sur ses ouvrages (surtout pour *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*) qui continuent de paraître au long des années.¹⁵ Parmi les commentateurs, il est à souligner l'exposé d'André Souris lors d'un colloque à Cerisy où il a été question de surréalisme. Dans "Paul Nougé et ses complices",¹⁶ Souris rend explicites de nombreuses spécificités de l'expérience instiguée par Paul Nougé.

L'intérêt des critiques se manifeste tout d'abord pour le groupe et les actions des surréalistes bruxellois, avec leurs ententes et leurs mésententes. Ainsi paraissent des études

¹³ *La Musique est dangereuse*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2001; *Fragments*, [Anthologie] (préface de Frans De Haes et lecture de Marc Quaghebeur), coll. "Espace Nord", n.º7, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1983 (réédition avec une chronologie en 1998); *Fragments*, (avant-propos de Daniel Laroche), Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1998; *René Magritte (in extenso)*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1997; *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1968 (réédition Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1995).

¹⁴ *Subversion des images*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1968. Le recueil *Quelques bribes*, élaboré lors de l'exposition *Paul Nougé*, présentée à la Maison du Spectacle "La Bellone" à Bruxelles (1995) reprend les photographies de *Subversion des images* (Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, [1995]).

¹⁵ Christian Dotremont, "Paul Nougé. *Histoire de ne pas rire*", *La Nouvelle Revue Française*, 5^e année, n.º56, 1.8.1957, pp.327-329; Tom Gutt, "Paul Nougé ou la droiture politique", *Le Journal des poètes*, 29^e année, n.º1, janvier 1959, p.4; Pierre Bourgeois, "Paul Nougé, une œuvre, un homme", *Le Journal des Poètes*, 36^e année, n.º10, Bruxelles, décembre 1966, pp.2-3; Marcel Mariën, *Montrer du doigt*, *Le Vocatif*, n.º76-77, Bruxelles, octobre 1974; Denis Marion, *Paul Nougé encore et toujours*, *Le Vocatif*, n.º161-162, Bruxelles, avril 1978; Max Servais, *Le peu que je sais de Paul Nougé*, *Le Vocatif*, n.º191-192, Bruxelles, juin 1979; dossier "Paul Nougé, l'alchimiste" dans MAD (Magazine des Arts et du Divertissement), supplément de *Le Soir*, Bruxelles, mercredi 15 février 1995; divers articles dans *Le Carnet et les instants*, n.º86, Bruxelles, 15 janvier-15 mars, 1995. L'année 1995 est très riche en articles plus ou moins développés autour de Nougé, notamment en Belgique, grâce à l'exposition *Paul Nougé*, présentée à la Maison du Spectacle "La Bellone" (Bruxelles), entre le 14 février et le 14 avril 1995, organisée par la Cellule Fin de Siècle des Archives et Musée de la Littérature et la Promotion des Lettres de la Communauté française de Belgique.

¹⁶ André Souris, "Paul Nougé et ses complices", in Fernand Alquié, (dir.) *Entretiens sur le surréalisme*, Paris / La Haya, Mouton, 1968, pp.432-454.

telle que celle de Serge Fauchereau dans *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*,¹⁷ dans laquelle le critique souligne certaines différences entre les surréalistes belges et les français, s'arrêtant un moment sur les membres les plus importants du groupe bruxellois, surtout Nougé. Une autre étude très marquante est celle d'André Blavier, "Le Groupe Surréaliste",¹⁸ qui est encore aujourd'hui une référence que l'on ne peut pas oublier. Avec une grande finesse et une connaissance de son sujet, Blavier caractérise ce groupe, l'imprégnant d'un ton personnel, comme s'il s'agissait d'un témoignage à certains moments.

Outre ces études, on voit également paraître l'*Anthologie du Surréalisme en Belgique*, dont la préface est un entretien très riche de Christian Bussy (le coordinateur du recueil) avec Marcel Mariën,¹⁹ dans lequel ce dernier a l'occasion de parler des membres du groupe de Bruxelles (duquel il fit tardivement partie), accentuant surtout les différences entre Paris et Bruxelles.

Les années '70 verront encore naître, par la main de Marcel Mariën, un des plus grands ouvrages sur le surréalisme en Belgique: *L'Activité surréaliste en Belgique*.²⁰ C'est un document précieux où sont réunis des textes, des tracts, des invitations, accompagnés de commentaires explicatifs. Le surréalisme bruxellois, Nougé en tête, occupe une bonne partie de ce livre, mais les deux autres mouvements de Belgique (le groupe du Hainaut et COBRA²¹) y trouvent une place non négligeable.

Pour ce qui est plus spécifiquement de Nougé, il faudra attendre les années '80 pour voir augmenter l'intérêt des critiques littéraires sur l'auteur, mais cet intérêt reste encore très embryonnaire. En 1983 paraît le volume *Fragments*,²² avec une préface de Frans De Haes et une lecture de Marc Quaghebeur, qui avait déjà travaillé sur cet auteur, notamment dans un chapitre de *Balises pour l'histoire des lettres Belges*,²³ entièrement consacré à Paul Nougé. Dans ce chapitre, le critique met en évidence les traits principaux de l'œuvre de ce surréaliste méconnu. Ces deux études, à côté d'une thèse intitulée *Paul Nougé, fundador de*

¹⁷ Serge Fauchereau, "Le Surréalisme belge", in *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, t.II, Paris, Denoël, 1976, pp.204-260.

¹⁸ André Blavier, "Le Groupe Surréaliste", *Phantomas (La Belgique Sauvage)*, n.°100-111, Bruxelles, décembre 1971, pp.197-248.

¹⁹ Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, Gallimard, 1972.

²⁰ Marcel Mariën, *op. cit.*

²¹ COBRA (Sigle de: Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) est le mouvement qui précède le Surréalisme révolutionnaire.

²² Paul Nougé, *Fragments*, [Anthologie].

²³ Marc Quaghebeur, "Paul Nougé", *Balises pour l'histoire des lettres Belges*, (1^e éd.1982), Tournai, Labor, 1998, pp.131-147.

un nuevo Surrealismo en Bruselas,²⁴ marquent le grand début de la critique littéraire dans l'univers nougéen. Le travail inaugural de Estrella de la Torre Giménez, qui contemple l'œuvre, mais l'homme aussi, dans une large mesure, n'a pas encore été traduit en français, ce qui représente une lacune dans les études nougéennes. Par conséquent, il s'agit d'une étude peu connue et encore moins utilisée.²⁵ Le travail de Françoise Toussaint, *Le Surréalisme belge*,²⁶ a été plus divulgué et se concentre tout particulièrement dans l'analyse d'un texte, *La Solution de continuité*. Françoise Toussaint parcourt brièvement les trois mouvements surréalistes de Belgique et analyse trois textes : l'un d'Achille Chavée, l'autre de Fernand Dumont et le troisième, déjà mentionné, de Paul Nougé.

Quelques années plus tard, on voit finalement paraître un nombre significatif d'études sur l'auteur. Il faut relever le numéro de la revue *Textyles*, sous le sous-titre *Surréalismes de Belgique*, dans lequel sont abordés de nombreux auteurs surréalistes, dont Paul Nougé.²⁷ Parmi les articles sur le surréalisme bruxellois et son mentor, le texte "Le Refus de l'œuvre chez Paul Nougé" de Michel Biron s'écarte clairement des lignes présentées dans la présente étude. En Espagne, on voit paraître *Correspondance*²⁸ (qui s'inspire du titre des tracts publiés par Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte entre 1924 et 1925), ensemble d'études, la plupart d'une grande qualité. Il est évident qu'il y a des points avec lesquels la présente étude ne sera pas en harmonie, ainsi l'article de Wendy Malpoix, "Nougé, precursor de Lacan, poeta surrealista".²⁹ D'autre part, il faut mettre en évidence le travail très intéressant de Robert Wangermée sur la musique dans l'univers surréaliste, en particulier d'André Souris, mais aussi des rapports entre les surréalistes. L'auteur se concentre souvent sur les travaux intéressants mais presque infructueux de ce musicien avec Paul Nougé.³⁰

²⁴ Estrella de la Torre Giménez, *Paul Nougé, fundador de un nuevo Surrealismo en Bruselas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, [1984]. Bien qu'il soit encore de caractère très général, ce travail inaugure la reconnaissance de Nougé en tant qu'écrivain fondamental de Belgique et du monde francophone, mais cela auprès d'un public espagnol qui n'est pas nécessairement sensible à l'écrivain francophone...

²⁵ Malgré la nouveauté de cette étude, il faut dire que certains aspects abordés sont discutables, notamment en ce qui concerne les parallélismes établis entre Paul Nougé et André Breton. Cette étude se base (trop peut-être) dans les impressions de Mariën, et l'image de Paul Nougé en ressort plus riche, et cela souvent au détriment de celle de Breton.

²⁶ Françoise Toussaint, *Le Surréalisme belge*, coll. "Un livre – Une œuvre", n.º9, Bruxelles, Labor, 1986.

²⁷ Paul Aron, (dir.), *Textyles*, n.º8 (*Surréalismes de Belgique*), Bruxelles, novembre 1991.

²⁸ Ana González Salvador, (dir.), *Correspondance*, n.º1 (*El surrealismo belga*), Cáceres, Noviembre 1990.

²⁹ Wendy Malpoix, in *Correspondance*, n.º1, pp.69-76.

³⁰ Cf. les commentaires au recueil de textes de Paul Nougé sur la musique, *La Musique est dangereuse*. Cf. aussi le recueil de textes d'André Souris choisis et commentés par Robert Wangermée, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, Sprimont, Pierre Mardaga Éditeur, 2000 ; et son étude sur

Pour la divulgation et l'approfondissement de l'œuvre de l'auteur, le colloque du centenaire tenu à Rimini et dont les actes sont publiés, constitue sans aucun doute un des moments les plus importants.³¹ Ce colloque exclusivement consacré à Paul Nougé constitue un des premiers pas pour la reconnaissance de l'importance de cet auteur, aussi bien dans l'univers de la littérature belge, que dans l'univers francophone ou dans la littérature du XX^{ème} siècle en général.

Pour mieux tenter de connaître Nougé et sa pensée, il faut aussi consulter sa biographie, ou plus précisément ce qu'Olivier Smolders considère comme un *essai biographique* dans lequel il met au point sa position vis-à-vis de son travail:

Personne ne prétendra donc, ici ou ailleurs, avoir eu raison de sa vie ou de son œuvre et l'on conviendra par avance que le principal objectif des pages qui vont suivre réside dans le souci de nourrir un certain imaginaire autour des sujets qu'elles abordent. S'appuyant pour une grande part sur des témoignages et des souvenirs inédits qu'on a bien voulu nous confier, elles s'attacheront à esquisser en quelques lignes ce que fut, peut-être, Paul Nougé.³²

Ce travail où sont présentés les traits principaux sinon de l'écrivain, au moins de son œuvre, est un des textes les plus pertinents sur Nougé. Toutefois, et pour ce qui nous intéresse plus directement ici (le fragment), outre les diverses références au fil de ces multiples études et outre l'article "Le Refus de l'œuvre chez Nougé" dans lequel la fragmentation est directement abordée, il convient de signaler un article de Geneviève Michel, intitulé "Paul Nougé: l'œuvre en fragments".³³ On verra tout au long de cette étude que ma vision de la fragmentation chez Paul Nougé diffère sur un certain nombre de points de son interprétation. Mais si les visions de l'œuvre sont différentes, elles ne se révèlent pas toujours opposées. Bien au contraire, certaines positions et conclusions vont dans le même

le musicien surréaliste, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995.

³¹ Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, Bologna, CLUEB, 1997.

³² Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.24.

³³ Geneviève Michel, "Paul Nougé: l'œuvre en fragments", *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale, (Belgique Francophone: quelques façons de dire les mixités)*, n.º7-8, t.II, Pécs / Vienne, 1997, pp.7-23. Geneviève Michel a développé une thèse sur la réécriture chez Paul Nougé, intitulée *Paul Nougé : la réécriture comme éthique de l'écriture*, Universidad Autònoma de Barcelona, 2006. Je remercie Geneviève Michel de m'avoir communiqué son texte. Son envoi a pourtant presque coïncidé avec la remise de ma thèse, ce qui m'a empêchée de citer ce travail tel qu'il l'aurait mérité.

sens. Ainsi, plutôt qu'opposés, ces travaux, avec leurs divergences, se veulent complémentaires.

Il faut voir alors de quelle façon se pose la question du fragment dans l'univers nougéen et de quelle façon elle peut être envisagée. Avant tout, il faudra tenir compte de quelques données sur le contexte où est né le surréalisme belge ; de quelle manière Nougé a perçu son temps, son œuvre ; puis, de quelle façon il l'a pensée et construite.

CHAPITRE II – PAUL NOUGÉ : UN PARCOURS, UNE HISTOIRE, UN CONTEXTE

1. La littérature belge au tournant du XIX^{ème} siècle

Le champ littéraire belge francophone prend son essor dès 1820, même si dès cette date la littérature belge s'attaque à des problèmes structuraux qui la caractériseront sans cesse par la suite.¹ L'existence de la littérature belge francophone a commencé à être revendiquée de façon plus récurrente au long de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Dans un petit pays qui venait d'atteindre son indépendance complète, la co-existence de deux champs linguistiques majeurs ne s'avérait pas très aisée dans le contexte de l'idéologie des États-nation. La langue française en Belgique, longtemps dominante parce que toutes les élites la parlaient, se débattait (et elle se débat encore aujourd'hui même si les enjeux sont différents) avec, d'un côté, les dialectes flamands, d'un autre côté, les dialectes wallons et, enfin, la langue française telle qu'elle est parlée en France, notamment à Paris, et telle que la produisent et l'imposent les institutions françaises. Reine Meylaerts parle, très succinctement, de deux obstacles:

D'un côté, il s'agissait à chaque instant de prendre ses distances vis-à-vis de la France, cette France qui continuera toujours à hanter le subconscient des agents littéraires belges francophones [...]. De l'autre, les clivages linguistiques et socio-culturels à l'intérieur du pays compromettaient apparemment toute tentative de synthèse artistique.²

Le flamand, qui a eu, en effet, des influences sur la langue française de Belgique (effet qui se produit également en sens inverse), est une tout autre langue, tout d'abord parce qu'elle a des racines germaniques. Donc, le problème de l'identité ne se posait qu'au niveau national (être belge). D'autre part, le français des Belges devait se confronter à la langue de leurs voisins, qui édictaient les règles et refusaient les spécificités belges, considérées comme des régionalismes, ou, au pire, comme des incorrections de provinciaux. C'est ainsi et contre le français académique que s'insurge Charles De Coster

¹ Sur ces problèmes, cf. Marc Quaghebeur, "Le Soi et l'Autre", in Yves Bridel [et al.], *L'Europe et les francophonies. Langue, littérature, histoire, image*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp.67-92; et du même auteur "Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique", in Laurence Brogniez, (dir.), *Textyles*, n.°28, (*La Belgique avant la Belgique*), Bruxelles, Le Cri, 2006, pp.30-45, entre autres études.

² Reine Meylaerts, "La Construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres", Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Textyles*, n.°15 (*L'Institution littéraire*), Bruxelles, 1998, pp.17-32.

en 1867, sous la voix de son Hibou, lorsqu'il s'écrie : «O poète téméraire qui aimes tant Rabelais et les vieux maîtres, ces gens-là ont sur toi cet avantage qu'ils finiront par user la langue française à force de la polir».³ Cette remarque teintée d'ironie est encore très actuelle. Historiquement, même en Belgique (on pourrait dans certains cas dire *surtout* en Belgique)⁴, comme d'ailleurs en Suisse, on voit une «volonté de purisme (représentée notamment par les célèbres chasses aux belgicisms qui s'emparent du pays après 1914-1918, au moment du triomphe du concept de littérature française en Belgique)»,⁵ position qui vient compliquer encore plus les choses pour la formation d'une identité culturelle.

Chez les Belges francophones, le rapport à leur langue n'est pas pacifique et l'histoire linguistique et littéraire de la Belgique offre de nombreux exemples de ces rapports conflictuels. De fait, le positionnement principal des écrivains (que l'on retrouve encore de nos jours) peut se résumer ainsi:

D'aucuns qui appartiennent plutôt à la littérature officielle, se revendiquèrent comme les tenants d'une littérature française de Belgique tout en se dotant d'une Académie propre et en jouant de réseaux et de modes qui rendaient leur osmose avec Paris plus que jamais impossible. D'autres, tels Michaux, estimèrent à tout jamais impensable ce pays qui les travaillait pourtant; ils décidèrent de faire comme s'il n'existait pas. D'autres enfin, comme les surréalistes – ou, plus récemment, Max Loreau – jugèrent désuète cette question et décidèrent, tout en étant physiquement ici [en Belgique], d'être partout et nulle part.⁶

Ces positions, un peu extrémistes, dans lesquelles il y a, soit une coupure stricte (et impossible, je dirais) avec la France, soit une sorte de refus, d'oubli conscient de soi (lui aussi impossible) en déclencheront une autre, incarnée par la mouvance de *L'Autre*

³ Charles De Coster, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, coll. "Espace Nord", Bruxelles, Labor, 1996, p.8.

⁴ On trouvera les mêmes positions et la défense des académismes en Suisse, bien qu'au fil des temps, celle-ci s'estompe, tandis qu'en Belgique elle durera beaucoup plus longtemps et sera plus à l'ordre du jour.

⁵ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p.10. Sur les particularités linguistiques de Belgique, cf. du même auteur "Spécificités des lettres belges de langue française", in Renée Linkhorn (études rassemblées par), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, pp.5-22. Jean-Marie Klinkenberg, dans son étude "La Production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique", aborde les différents moments de rapprochement / éloignement d'une conception unificatrice de littérature française, et des rapports entre les diverses littératures en Belgique et la française, relevant l'existence de trois phases en Belgique : la phase centripète (1830-1920), la phase centrifuge (1920-1960) et la phase dialectique (à partir de 1960). Cf. Jean-Marie Klinkenberg, "La Production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique", in *Littérature, L'Institution littéraire II*, n.°44, Paris, Larousse, décembre 1981, pp.35-80.

⁶ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p.24.

Belgique, où l'on cherche «à renouer des rapports plus ductiles entre son appartenance belge et sa pratique de la langue française».⁷ Ainsi, l'on arrive à une position intermédiaire qui reconnaît à la langue française de Belgique le droit à sa spécificité, sans toutefois prétendre en faire une langue autre que le français, caractéristique du système francophone contemporain, qui se heurte toutefois aux réactions diverses et récurrentes des institutions françaises et de ses défenseurs. Cette position intermédiaire n'a pas pour autant résolu le problème identitaire (qui comprend la langue, mais aussi l'histoire et la culture).

La question qu'il faudra alors se poser repose non seulement sur le besoin ou non d'une identité bien définie, mais aussi sur ses modalités.⁸ Les sentiments paradoxaux, la recherche, les doutes qui caractérisent la littérature en Belgique (notamment par opposition à la française) créent une littérature très particulière dans laquelle chaque auteur se creuse un univers très singulier, où souvent l'on voit se débattre des antagonismes qui constituent le plus profond de l'âme belge.

La Légende d'Ulenspiegel (1867) de Charles De Coster marque, *symboliquement*, la naissance de la littérature belge, en tant que littérature réellement singulière, c'est-à-dire différente de la littérature française. Cet ouvrage vient non seulement mettre en valeur la relation des deux langues et cultures majeures de la Belgique, mais revendique, en français, une langue et un esprit belges très caractéristiques qui se détachent fortement de ce qui caractérise l'esprit français. Néanmoins, s'il marque un jalon dans la formation d'une identité en Belgique, notamment en ce qui concerne la langue et la littérature, De Coster n'a pas pu proposer un modèle satisfaisant pour pourvoir aux besoins et répondre aux problèmes de son pays. Il faut d'ailleurs bien le souligner, «que ce récit, carnavalesque à souhait, ne permet aucune identification rassurante et se réfère en outre à une Flandres mythique, celle dont Ghelderode disait qu'elle est un songe».⁹

L'imaginaire belge se construit ainsi dans un espace de questions et de paradoxes qui se révèle parfois déchirant mais fructueux pour la création. Dans cet univers, le mythe et le fantastique (pour ne pas faire référence à la bande dessinée, longtemps considérée comme un art marginal) ont trouvé leur place et ont été très bien exploités par des auteurs

⁷ *Ibid.*

⁸ La question du rapport langue/identité, notamment en Belgique, est analysée par Marc Quaghebeur, "L'identité ne se réduit pas à la langue", in Paul Gorceix, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp.59-105.

⁹ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p.27.

comme le pionnier, déjà mentionné, Charles De Coster, ou chez des auteurs de l'étrange comme Franz Hellens, Jean Ray, Thomas Owen, Paul Willems, mais aussi chez d'autres écrivains tels que Jean Louvet, René Kalisky, Henry Bauchau ou Michèle Fabien.

Tout au long du XIX^{ème} siècle, on perçoit clairement l'influence des courants littéraires français et des esthétiques venues de Paris. En Belgique, où la centralisation n'a jamais le même poids que dans le pays voisin, le symbolisme trouvera lui aussi son âge d'or, dont la plus grande référence sera Maurice Maeterlinck, reconnu internationalement.¹⁰ Dans ses pièces, ce dramaturge met en place un symbolisme aux caractéristiques très particulières, où les décors et la langue se distinguent en effet de l'esthétique dominante des auteurs français de l'époque, même si le lien originaire de son esthétique à Villiers de l'Isle Adam et à Mallarmé est évident.¹¹ Un autre Belge, Emile Verhaeren, lui aussi francophone des Flandres, est encore aujourd'hui un des jalons de la littérature de la Belgique. Verhaeren chantait son pays, avec ses paysages, ses fleuves, ses villes en contribuant à établir une *âme belge*.¹²

La langue française est intimement liée à ce que l'on pourrait appeler l'âme belge littéraire, qui ne peut pas être envisagée sans tenir compte des phénomènes français. Ce rapport à la langue, quand il ne se confine pas au plus strict académisme et à la pureté d'une langue que même les Parisiens ne parlent pas, s'établit soit par une attitude de remise en question et de mise en cause explicite, soit par une dérision plus subtile, qui prend le masque de la correction. La littérature belge «est une littérature du malaise, de la déchirure».¹³ Si la littérature belge existe en tant que telle, c'est en grande partie grâce à cette sorte d'indéfinition, de questionnement constant qui la caractérise. Donc, au lieu de s'accorder avec «ceux qui définissent l'identité belge comme un "manque à être", un "non-

¹⁰ Maeterlinck reçoit le prix Nobel de la Littérature en 1911.

¹¹ A ce propos, et parmi la bibliographie abondante, on peut consulter Marc Quaghebeur (éd.), *Présence / Absence de Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy (2000), Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2002 ; Christian Angelet, "Le sujet poétique et son rapport à la langue dans *Serres chaudes* de Maeterlinck", in Lúdia Anoll, Marta Segarra (éd.), *Voix de la francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Publicacions de la Universidad de Barcelona, 1999, p.13-22; Pierre Piret, "La genèse de la révolution dramaturgique maeterlinckienne", *Vives Lettres*, n° 10, Strasbourg, (*Passerelles francophones I*), 2000, p.37-53; Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997; Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières. Effluences de l'œuvre au tournant de la littérature en Europe francophone (1885-1892). Le filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Thèse de doctorat, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2005 (à paraître bientôt chez Rodopi).

¹² Sur cet auteur, cf. *eg.* Véronique Jago-Antoine et Marc Quaghebeur (dir.) *Textyles*, n.º11, (*Émile Verhaeren*), Bruxelles, 1994.

¹³ Claude Allart, "Le Poids des maux (transcription littéraire de la culture belge)", in Renée Linkhorn, *op. cit.*, p.34.

lieu", un "exil intérieur"», il faut penser que, «par contre [...] [son] identité se fonde sur la "co-appartenance" et non pas sur la "fade uniformité d'une chose avec elle-même"». ¹⁴

C'est dans ce cadre que l'on a pu parler des *irréguliers du langage*, ¹⁵ qui utilisent l'écriture comme moyen de construire cette identité et de revendiquer certaines valeurs. Les exemples abondent au XX^{ème} siècle. Parmi eux, les surréalistes (notamment Paul Nougé) jouent un rôle important. Le surréalisme en Belgique présente, lui aussi, des allures différentes de celui de Paris. Outre tous les problèmes intérieurs qui viennent d'être effleurés, il faut également tenir compte de la conjoncture européenne et mondiale. Au lieu de suivre un cheminement progressif et subtil tellement vanté par la génération des symbolistes, l'esthétique novatrice prend un chemin opposé, de rupture radicale. La guerre est le monstre qui est venu mettre par terre tous les rêves de l'imposante génération précédente, rêves dont fut imprégné Paul Nougé, lecteur de Verhaeren comme de Maeterlinck. ¹⁶

2. Au commencement était la destruction...

Après la Grande Guerre, comment ne pas douter? Ne pas s'interroger? Ne pas remettre en cause une série de valeurs, de principes et d'idées, y compris celles qui constituaient la base de l'identité et de l'âme d'un pays? La Belgique sort de la guerre en tant que pays vainqueur, mais rien ne pourra lui faire oublier les massacres qu'elle a subis et surtout la douleur d'une neutralité non-respectée ; une guerre qui a mis à mal le credo littéraire germano-latin et humaniste des élites belges d'avant 1914. ¹⁷ Quand les rêves sont détruits, que reste-t-il? Il faut continuer de vivre, mais il s'agira d'une vie dans laquelle les illusions auront un tout autre poids.

¹⁴ Ana González Salvador, "Écriture et culture: partir, rentrer, rester", in Paul Gorceix, *op. cit.*, p.197.

¹⁵ Marc Quaghebeur, Véronique Jago-Antoine et Jean-Pierre Verheggen, (textes et images choisis par), *Un pays d'irréguliers*, coll."Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1990. Sur la question de l'irrégularité linguistique belge, cf. aussi Ana González Salvador, (dir.), *Correspondance*, n.º2 (*El Lenguaje en sus límites*), Cáceres, Diciembre 2001.

¹⁶ Il est évident que ce phénomène et ces sentiments ne sont pas exclusifs de la Belgique (comme on va le voir un peu plus loin). Toutefois, dans cette étude, on se centrera plutôt sur la façon dont les Belges (et notamment les surréalistes de Bruxelles, Nougé en tête) ont traduit les sentiments de l'époque.

¹⁷ À ce propos, cf. par exemple, le colloque *Mémoire et Antimémoires littéraires du XX^{ème} siècle: la Première Guerre mondiale*, organisé par Annamaria Laserra et Marc Quaghebeur, septembre 2005 à Cerisy-la-Salle (à paraître).

2.1. Le mouvement Dada...

La guerre éclate et déchire l'Europe entière. Certains intellectuels chercheront un coin de neutralité et c'est en Suisse que beaucoup d'entre eux se retrouveront. À Zurich, en pleine guerre, surgit un groupe : Hugo Ball fonde en effet le Cabaret Voltaire en 1916. Ce mouvement sera d'emblée international, mais atteindra son point culminant à Paris, ville où il connaîtra aussi sa fin. Paris sera donc sa gloire et son déclin. En même temps, son essor et son déclin vont faire naître et influencer d'autres mouvements, tels que le surréalisme. Mais, avant de voir quels sont les rapports qui les caractérisent, mieux vaut tenter de rappeler les principes de base de Dada.

Si Dada est né à Zurich, un peu comme une façon de réagir aux événements qui assommaient le monde et l'Europe en particulier, il s'est développé ensuite dans d'autres villes, telles que Berlin, Cologne, Anvers, New-York ou Paris. Il ne s'agissait donc pas d'un seul groupe, bien uni, mais au contraire de chefs de file dans chaque nouveau groupe qui fleurissait. Cependant, les différents noyaux partageaient dans leur ensemble certains principes (souvent formulés dans les nombreux manifestes qui ont vu le jour).¹⁸

Le dadaïsme ne s'est pas identifié comme un mouvement littéraire, purement artistique, politique, social ou philosophique. Il fut à la fois tout cela et rien de cela. Dada est un mouvement difficile à définir, parce que c'est justement dans un espace d'indéfinition que les dadaïstes opéraient. Le dadaïsme consistait surtout en une attitude, une façon d'être commune à cette jeunesse qui voulait avoir son mot à dire sur les événements et les changements socio-politiques de son époque; il s'agissait d'une façon de répondre, de réagir et de combattre valeurs et principes bourgeois, notamment l'institutionnalisation de l'art ; principes qui avaient mené le monde à des batailles sanglantes auxquelles toute une jeunesse s'était trouvée condamnée. Ces jeunes espéraient donc changer le monde et ne plus avoir à faire à ce genre de guerre, complètement absurde – comme le sont, finalement, toutes les guerres. Cette nouvelle attitude prétendait être l'annonce d'une nouvelle société, opposée sur bien des aspects à celle dans laquelle vivaient les dadaïstes.

Ainsi, Dada marque un moment dans l'art moderne (qui aura des répercussions tout au long du XX^{ème} siècle et même du XXI^{ème}) où il y a une véritable remise en cause du

¹⁸ Cf. e.g. Tristan Tzara, *7 Manifestes Dada* (dessins Picabia), Paris, Éditions du Diorama Jean Budry [1924] (rééd. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005).

monde, des valeurs et des conceptions en vigueur (notamment de l'Art). En fait, «[w]hat the Dada artists had in common was a heritage of modernism and the intention of challenging established notions of what art should be».¹⁹

Mouvement de négation et de subversion, Dada incarne la révolte. Les contradictions et les paradoxes non seulement n'étaient pas refusés mais étaient créés, exploités et développés. Cette façon d'être et de percevoir le monde se voyait à travers les nombreux travaux (visuels, littéraires, musicaux, cinématographiques, ou autres) des membres de ce mouvement. Ces actions, contradictoires et dépourvues de sens, voire anarchiques et irrationnelles, devaient beaucoup au hasard, principe fondamental du dadaïsme.

En effet, les dadaïstes valorisaient surtout le côté *actif* de leurs ouvrages. Leur volonté de provoquer des scandales, de produire des réactions toujours plus turbulentes, surgissait justement de cette valorisation. Il ne faut toutefois pas oublier que tout ceci était programmé, à tel point que, à la fin, «[o] riso sarcástico do Dada, do qual os dadaístas gostavam de falar, inverteu-se: passou a ser a audiência que ria com prazer. O Dada acabou por se tornar vítima do seu próprio sucesso».²⁰

La surprise, le choc, le scandale et les réactions à leurs ouvrages ont fini par cesser de se produire. La destruction finissait par être totale: «[i]n endeavouring to destroy everything, Dada destroyed itself».²¹

2.2. ... et la naissance du surréalisme

Quelques surréalistes français ont eu des rapports avec les dadaïstes. Ce n'est pas par hasard que les débuts d'André Breton ou de Louis Aragon peuvent se trouver dans la ligne de Dada. Le surréalisme est une évolution de l'art et de la pensée artistique qui, même

¹⁹ Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, New York-London, Phaidon, 1989, p.127. Traduction: «ce que les artistes Dada avaient en commun, c'était l'héritage du modernisme et l'intention de défier les notions établies de ce que l'art devait être».

²⁰ Dietmar Elger e Uta Grosenick, (ed.), *Dadaísmo*, coll. "Público", Köln, Taschen, 2005, p.7.

²¹ René Huyghe (éd.), *Larousse Encyclopedia of Modern Art*, coll. "Art and Mankind", London, Paul Hamlyn, 1965, p.297. Parmi la nombreuse bibliographie disponible de nos jours sur Dada, voici les titres d'ouvrages plus ou moins récents que j'estime importants pour la connaissance de ce mouvement : Richard Huelsenbeck, *En avant Dada: l'histoire du dadaïsme*, Paris, Éditions Allia, 1963; Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990; Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005; Henri Béhar et Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, coll. "Dossier H", Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

s'il surgit dans le sillage de Dada, présente des différences fondamentales. De Dada, le Surréalisme a hérité la volonté de combat et le refus de certaines valeurs logiques, rationnelles, morales et esthétiques ainsi qu'une certaine volonté de destruction (ce qui a à voir avec ces mêmes valeurs traditionnelles et associées à la mentalité du style petit-bourgeois). La grande différence entre les deux mouvements, sensible dès les premières années et qui s'accroîtra par la suite, réside dans une recherche de construction de la part du mouvement surréaliste: les surréalistes cherchent à changer le monde par un changement des mentalités directement lié à un système de pensée et de connaissance. Chez les Français, cette recherche se traduira dans ce que Breton a décidé d'appeler 'surréalisme':

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.²²

En 1924, le groupe surréaliste de Paris, André Breton en tête, inaugure un nouveau volet dans l'Histoire de l'Art, y compris et d'abord en littérature. Inspiré par la lecture très personnelle qu'il fait des recherches de Freud, notamment autour de l'existence de l'inconscient et de l'interprétation (et la valeur) des rêves, Breton construit sa vision du monde et de l'art, partagée postérieurement par beaucoup d'autres écrivains et artistes. Le *Manifeste du Surréalisme*²³ en témoigne. Mais le manifeste ne représente que le premier pas. *La Révolution Surréaliste* voit le jour vers la fin de la même année et se révélera l'une des revues les plus importantes du mouvement.

2.3. ... un surréalisme parallèle

Contrairement au surréalisme français, le surréalisme belge n'est pas né du mouvement Dada. Cela ne veut pas dire que le dadaïsme ait été inexistant en Belgique. Dans ce pays, l'écrivain dadaïste par excellence est Clément Pansaers. En relation avec le groupe dadaïste de Paris, il a tout de même eu un parcours différent, très lié à son pays, à

²² André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1988, p.328.

²³ *Ibid.*, pp.309-346.

son Histoire et à sa situation particulières (neutralité non-respectée, langues diverses dans un même territoire, etc.). En 1921, paraît à Anvers un numéro spécial de la revue *Ça Ira!*, numéro dans lequel sont réunis les travaux de Pansaers. Le titre, subversif et provocateur, est bien illustratif de ce qu'a été le Dadaïsme en Belgique: *Dada: Sa naissance, sa vie et sa mort*.²⁴ Dans le plat pays, le mouvement Dada ne dure que le temps d'un souffle et «son apparition [...] prend donc un aspect posthume».²⁵ Un moment qui aura son importance, mais qui n'aura pas les mêmes influences sur les Belges qu'il n'en eut sur d'autres peuples. Contrairement à ce que certains critiques ont affirmé et ont prétendu démontrer,²⁶ «Dada – on le sait – n'a pas joué en Belgique le rôle préparatoire qui fut le sien à Paris».²⁷ Dans son entretien avec Christian Bussy, comme réplique au commentaire: «Parler des débuts du surréalisme en Belgique, c'est d'abord rappeler, je crois, que le rôle préparatoire de Dada a été nul...», Mariën confirmera: «Absolument. Nougé, au reste, vomissait Dada. L'idée de la négation pour la négation lui était inconcevable.»²⁸

En Belgique la situation est donc très différente de celle en France. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Pansaers meurt en 1922, au moment donc où Dada atteint son climax, mais aussi sa fin. Dans le plat pays, si l'on a pu voir encore quelques manifestations du style dadaïste, elles n'ont pas été très significatives. Reste qu'un personnage, dadaïste à ses débuts et converti au surréalisme par la suite,²⁹ jouera un rôle important, notamment dans la diffusion picturale d'artistes belges. E.L.T. Mesens est en effet une figure moins marquante que Paul Nougé, mais dont l'action a été fondamentale pour la diffusion du surréalisme, en Belgique comme ailleurs. Ce n'est pas tellement par

²⁴ Il s'agit d'un numéro spécial de la revue *Ça ira!*, n.°16, Anvers, novembre 1921.

²⁵ Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, p.48.

²⁶ À titre d'exemple, faisons référence à Fernand Alquié qui, lors de la discussion qui suivit l'exposé d'André Souris, insiste sur l'influence de Dada sur le groupe bruxellois. Avec une extrême finesse, André Souris tente de bien marquer les frontières entre Dada et le surréalisme bruxellois. Alquié toutefois pas avoir été convaincu par les arguments du musicien (cf. André Souris, "Paul Nougé et ses complices").

²⁷ Marcel Mariën, *op. cit.*, p.48.

²⁸ Christian Bussy, *Anthologie du Surréalisme en Belgique*, p.15.

²⁹ Il me semble que la conversion de E.L.T. Mesens au surréalisme a été une nécessité plus qu'un véritable choix. En Belgique, il n'a pas réussi à imposer (comme d'autres, d'ailleurs) l'esprit Dada. Le groupe surréaliste jouait de plus en plus un rôle important et, en même temps, tournait les tentatives dadaïstes en ridicule (cf. Paul Nougé et la parodie de l'affiche de *Période*, épisode raconté quelques paragraphes plus loin). Ainsi, comme il ne pouvait pas les vaincre, il a participé à leurs activités. À la fin de sa vie, son travail subit encore des changements et, encore une fois, il semble que Mesens va chercher son esprit dadaïste, ce qu'il n'a peut-être jamais cessé d'être: «Un sentiment de révolte, un penchant pour la dérision, un amour de la poésie, un rejet de l'abstraction pure et un goût juvénile pour les revues d'avant-garde sont des affinités dadaïstes que Mesens n'a jamais totalement abjurées», Christiane Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'Alchimiste méconnu du surréalisme*, coll. "Archives du Futur", Éditions Labor, 1998, p.159.

l'œuvre qu'il a laissée, certes intéressante, qu'il a acquis son importance, mais par son rôle de médiateur, qu'il joua à merveille.

Mais, commençons par le début. E.L.T. Mesens connaît certains dadaïstes à Paris, notamment Tristan Tzara avec lequel il maintiendra une correspondance au moins jusqu'en 1926.³⁰ En octobre 1924, Mesens fait distribuer un prospectus annonçant *Période*, une revue à l'esprit dada. En septembre, il écrit à Tzara en lui parlant de ce projet: «Voilà, dans quinze jours, trois semaines, nous publions une petite revue ici; quelques jeunes gens désespérés et moi».³¹

Ces «gens désespérés» étaient, ni plus ni moins, René Magritte, Marcel Lecomte et Camille Goemans (membres de ce qui serait bientôt le groupe surréaliste de Bruxelles). Mais Nougé,³² lui, a choisi de ne pas participer à ce projet. Son refus va plus loin. Suite à la parution du prospectus qui annonçait la publication imminente de *Période*, Nougé distribue un contre-prospectus, utilisant comme stratégie la parodie. En vérité, il ne fait que changer quelques mots (procédé qu'il utilisera jusque dans ses dernières productions).³³ Ces *petites* différences tournent *Période* en ridicule. La revue ne paraîtra jamais sous ce titre: Paul Nougé subvertit donc une action d'un mouvement qui se prétendait subversif.

À ce moment-là, le groupe se scinde en deux: E.L.T. Mesens et Magritte, d'un côté; Marcel Lecomte et Camille Goemans, de l'autre, qui rejoignent Paul Nougé. Les premiers publient en effet une revue à l'esprit Dada. C'est ainsi que, six mois après la parution des prospectus, paraît *Æsophage*.³⁴ Le dernier groupe ne réalise pas véritablement une revue, mais publie en novembre 1924, sous le titre générique *Correspondance*,³⁵ un premier tract (*Bleu 1 – Réponse à une enquête sur le modernisme*), envoyé à des personnes choisies du monde des arts et des lettres. Le titre de chaque tract était composé d'une couleur spécifique, suivie du nombre auquel correspondait le tract. Ainsi, on aura, par exemple,

³⁰ Rassemblée et publiée par les soins de Stéphane Massonet, sous le titre *Dada Terminus, Tristan Tzara – E.L.T. Mesens, correspondance choisie, 1923-1926*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1997.

³¹ *Ibid.*, p.39.

³² Paul Nougé fait connaissance de Camille Goemans et de Marcel Lecomte lorsqu'ils donnent une conférence à la Lanterne Sourde (cf. Camille Goemans, *Oeuvre, 1922-1957*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1970, p.220).

³³ Cf. les deux prospectus dans Marcel Mariën, *op. cit.*, pp.56-57.

³⁴ Cf. *Æsophage*, Bruxelles, mars 1925 (un seul numéro). Réédité en fac-similé chez Didier Devillez (1993).

³⁵ L'ensemble des tracts peut être trouvé dans Marcel Mariën, *op. cit.*, pp.61-89 ou aussi dans une réédition aux éditions Didier Devillez, 1993. Sur les stratégies utilisées dans cet ensemble de textes, cf. Paul Aron, "Les tracts de *Correspondance* ou les détours d'une stratégie subtile", in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, pp.171-199.

Bleu 1, Rose 2, Vert 3, Orange 4, Nankin 5, entre autres. Ces tracts sont souvent des parodies, basées sur des décalages subtils, de textes d'écrivains importants du moment.

Correspondance est considérée comme l'action fondatrice du mouvement surréaliste en Belgique. Au noyau littéraire fondateur vont s'ajouter trois noms liés à la musique: André Souris, Paul Hooremann et Paul Magritte. La présence de ces trois personnages au cœur du groupe de Bruxelles depuis 1925 (bien que Hooremann cesse de participer aux activités des surréalistes très tôt, contrairement à André Souris) est révélatrice d'une différence fondamentale par rapport aux contemporains français: les Belges incluaient la musique dans leurs actions. En effet, Nougé était un défenseur de la présence de la musique (qui n'était nullement inférieure à l'écriture ou à la peinture) et il croyait à la possibilité de l'existence d'une musique surréaliste. En revanche, Breton ne croyait pas que la musique pût jouer un rôle important dans l'univers surréaliste. C'est donc dans ce cadre que paraissent *Musique I et Musique II*, justement dans l'esprit des autres tracts de caractère plus littéraire.

René Magritte et E.L.T. Mesens rejoindront le groupe surréaliste en 1926 lors de la publication de *Adieu à Marie*,³⁶ numéro qui marque la fin d'une période et le début d'une autre où le groupe est formé et demeurera tel pour de longues années.³⁷ Louis Scutenaire, Irène Hamoir et Paul Colinet (entre autres personnes qui participeront souvent aux publications et aux actions du groupe) rejoindront le groupe un peu plus tard. Pour ce qui est des deux générations suivantes, Marcel Mariën et Tom Gutt sont les noms les plus importants.

³⁶ Cf. *Marie, journal bimensuel pour la belle jeunesse (1926-1927)*, Bruxelles, rééd. Didier Devillez Éditeur, 1993. Le dernier numéro de *Marie* est donc *Adieu à Marie*, qui marque la fin d'une étape et le début d'une autre. A l'automne de 1927, Nougé annonce la parution d'une nouvelle revue, *Cependant*, qui marquerait le départ de l'aventure pour ce nouveau groupe. Pourtant, c'est *Distances* qui paraît. Entre février et avril 1928 paraissent trois numéros et un supplément. (cf. Paul Nougé, *Annonce de Cependant, Le Fait accompli*, n.º7, Bruxelles, Les Lèvres Nues, août 1968; cf. *Distances*, [n.º1, n.º2, n.º3] Bruxelles, 1928 ; rééd. Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1994).

³⁷ Le parcours du groupe est turbulent: il y a des entrées, des sorties, des expulsions, de graves discussions qui mènent à des séparations, mais les noms principaux seront là même s'ils suivent parfois des chemins différents. Ceci est valable aussi pour ceux qui vont rejoindre le groupe plus tard, comme Louis Scutenaire ou Paul Colinet.

2.4. D'un surréalisme à l'autre

Comme on l'a vu jusqu'à présent, les deux groupes surréalistes se sont formés séparément. Cela ne signifie pas pour autant que des liens entre les deux n'aient pas existé. Bien au contraire. Toutefois, il n'y a pas eu de dépendance du groupe belge par rapport à son homologue français.

2.4.1. L'épithète

Tout d'abord, les Belges refusent souvent l'épithète 'surréaliste' que l'on persiste à vouloir leur conférer. Pourquoi ce refus? La raison principale tient sans doute à la volonté de bien définir les différences par rapport au groupe de Paris, mais il y a aussi des raisons éthiques. Le partage d'une langue n'autorise pas la transposition des typologies françaises dans l'univers littéraire belge.

Tout au début, en 1926, quand le groupe ne comptait pas encore Magritte et Mesens, Camille Goemans, dans une lettre qui est une réponse à une invitation pour participer à un numéro de la revue *Sélection* sur la peinture surréaliste (numéro qui ne paraîtra jamais), écrit:

Ainsi, ni Violier, ni Magritte, ni Wollheim ne sont des surréalistes. Cela ne dépend ni de vous, ni de moi. C'est un fait. Le SURREALISME n'est pas une école, c'est jusqu'ici, un groupe absolument fermé, où personne n'est admis sans l'assentiment des surréalistes eux-mêmes. Il ne convient pas que nous leur forcions la main.³⁸

Si cette remarque sur Magritte est compréhensible dès lors que l'on prend en considération les influences et l'œuvre de Magritte jusqu'à cette date, la conception que se fait Goemans du surréalisme et du groupe qui s'en réclame reste très importante: à savoir que c'est un groupe très fermé. Il est évident que Camille Goemans fait référence au groupe de Paris. Cela signifie par ailleurs que les membres de *Correspondance*, dont lui-même, n'étaient pas considérés, à son avis, comme des surréalistes. Les surréalistes étaient

³⁸ Lettre 41, *Lettres Surréalistes (1924-1940)*, *Le Fait accompli*, n.°s 81-95, Les Lèvres Nues, mai-août 1973.

exclusivement ceux qui appartenaient à ce groupe mené par Breton, qui voyaient le surréalisme tel que ce dernier l'avait défini dans son *Manifeste*.³⁹

En 1927, et après s'être joint au groupe de *Correspondance*, Magritte, comme Goemans et Mesens, part tenter sa chance à Paris. Il n'obtiendra pas les résultats escomptés et il aura du mal à survivre, raison pour laquelle il finira par retourner dans son pays. Durant ce séjour, qui durera environ trois ans, Magritte entrera en contact avec les surréalistes du groupe de Breton,⁴⁰ tout en participant néanmoins, et très souvent, aux activités du groupe de Bruxelles. Après un épisode un peu caricatural avec sa femme, Georgette, lors d'une réunion surréaliste, Magritte rompt, définitivement semble-t-il, avec le groupe français, notamment avec André Breton.⁴¹ Il en parle dans une lettre à Souris: «J'ai revu Goemans, et les suites de l'incident qui m'est arrivé à Paris n'ont pas changé. Il ne m'a rien appris de neuf sur ce sujet. La rupture entre les surréalistes et moi semble une chose assurée».⁴²

Dans cette lettre, c'est René Magritte lui-même qui parle des «surréalistes» comme d'un groupe dont il ne fait pas partie. Un groupe qui se résume au groupe de Breton. Camille Goemans écrit de Paris une lettre à Nougé qui va dans ce même sens:

Les gens que je vois, et parmi eux il n'y en a guère qui nous intéressent, s'ils ne s'appliquent pas constamment à me décevoir, me retiennent peu. Breton est secret comme toujours et le commerce que l'on peut avoir avec lui n'altère jamais, ni ne peut modifier l'image que nous nous étions faite de son caractère et de ses intentions. [...] Je vis donc un peu en marge, et sans doute, ils s'en aperçoivent. [...] Il faudrait, pour leur plaire, se laisser absorber. Je m'en sens de plus en plus incapable. Ce que je tentais il y a deux ans, me paraît impossible aujourd'hui. Voilà pour les surréalistes.⁴³

Cette lettre de Goemans est très riche à différents niveaux. Il faut surtout relever que Belges et Français semblent ne pas se mettre d'accord sur des points essentiels (et nous

³⁹ Cf. citation d'André Breton, plus haut, dans le point 2.2. «... et la naissance du surréalisme».

⁴⁰ On ne peut pas dire, comme le font beaucoup de critiques (notamment de peinture) que Magritte ait fait partie du groupe de Breton et qu'ils aient été très intimes (cf. e.g. Marcel Paquet, *Magritte*, Taschen, Köln, 2000, p.45). À partir des documents disponibles aujourd'hui, on perçoit que les Belges à Paris ne se sont jamais vraiment intégrés. Ils entretenaient des rapports avec le groupe de Paris, ils participaient à certaines activités et ils étaient en contact avec eux, mais aucune amitié profonde n'existait entre leurs membres.

⁴¹ Selon Mariën, Breton «avait montré de l'agacement devant le fait que Georgette Magritte portait au cou une jeannette, attitude qui avait entraîné le départ immédiat de Magritte et de sa femme» (note à la lettre n.°177, *Lettres Surréalistes*). À ce propos voir également les lettres n.°177 et n.°179.

⁴² *Ibid.*, lettre n.°179.

⁴³ *Ibid.*, lettre n.°95.

verrons plus loin deux des plus grands sujets de mésentente). Plus important que cela, sans doute, le fait que les Français partageaient entre eux une position d'absorption envers les Belges plus que de travail commun, comme semble le dire le groupe belge. L'attitude de Goemans illustre, bien définie, quelle sera sans cesse, la position du groupe de Bruxelles face aux Français: un refus d'absorption, une idée très claire de ce qu'ils veulent – une position qui apparaît en marge de celle dictée par Paris.

Pour eux, les surréalistes sont les membres du groupe de Paris, et personne d'autre. C'est en ce sens qu'il faut notamment lire la phrase lapidaire et tranchante de Nougé: «EXEGETES, POUR Y VOIR CLAIR, RAYEZ LE MOT SURREALISME» (*HNPR*, [VII]).

Le groupe de Bruxelles ne va pas s'identifier au surréalisme, vu que pour ses membres, les surréalistes sont les membres du groupe français. Être surréaliste au sens français signifierait se laisser *absorber*, et cela Nougé ne peut pas l'accepter. Un des aspects les plus importants de sa démarche est justement la volonté de marquer l'indépendance du groupe. Nougé souligne bien qu'ils ne font pas tous partie d'un seul et même groupe, qu'ils ne pensent pas tous de la même façon, qu'ils ne suivent pas tous les mêmes lignes. Les Belges n'agissent pas parce que *le pape du surréalisme* le dit et le dicte: leurs actions sont des choix et ils les assument. Pour bien comprendre le surréalisme de Bruxelles, il suffit de prendre une phrase de Nougé comme guide: «Pour y voir clair / il faut toujours / passer derrière le rideau» (*EC*, 129).

Ainsi, même si l'on dit de ce groupe qu'il est surréaliste, on ne peut pas l'identifier tout sûrement au surréalisme de Paris. Il faut aller plus loin et voir ce qu'il y a de l'autre côté du rideau.

2.4.2. Le Parti

Nougé utilisera encore le mot *surréalisme* pour identifier le groupe d'André Breton et marquer une différence par rapport à lui, dans ce cas par rapport à la position des deux groupes vis-à-vis du Parti Communiste et de l'un de ses journaux (auquel les surréalistes aussi bien français que belges participaient), *Le Drapeau Rouge*. Dans une lettre à Camille Goemans (et à André Souris, même si cela n'est pas directement indiqué), il écrit:

Ici, furieuses attrapades avec *Le Drapeau Rouge*, trop longues à écrire aujourd'hui.

Une prière cependant: soyez d'une intransigeance absolue avec les surréalistes quant à leur situation politique. Nous avons raison à en être honteux.⁴⁴

Les surréalistes sont donc les éléments de l'autre groupe. Mais dans cet extrait émerge un des motifs principaux du désaccord entre les deux groupes: les rapports avec le Parti Communiste. Il nous faut alors relever certains points qui permettent de mieux comprendre les enjeux de leurs actions, communes ou divergentes.

Les rapports avec le Parti Communiste sont complexes et subissent des changements au long des années aussi bien dans l'un que dans l'autre groupe.⁴⁵ Il semble en effet qu'ils se tiennent souvent à l'opposé: lorsque l'un décide de s'unir au Parti, l'autre préfère l'éloignement. On peut conclure avec Paul Aron que :

Le surréalisme français s'auto-identifie à une révolution littéraire, qui est chargée, de par sa mission historique, d'entrer en relation avec l'avant-garde politique, voire de jouer le rôle d'une avant-garde littéraire équivalente, dans son domaine, à l'effet de rupture que le monde communiste joue dans la vie sociale. Inversement, le surréalisme belge rejette d'emblée toute confusion entre les secteurs politique et littéraire. Ses principaux animateurs (Nougé en particulier) ont commencé par être membres de la III^e Internationale avant de se spécialiser dans le "terrorisme littéraire". Ils passent donc de l'expérience militante à l'expérience culturelle, tandis que les Français sont allés de la prise de parti artistique ou éthique à la prise de position politique.⁴⁶

Malgré les parcours différents, ce qui est sûr au long de ces années et dans les deux groupes, c'est que tous deux partagent les valeurs marxistes et plaident pour le socialisme tel que Marx l'a imaginé et décrit.⁴⁷

En 1919, Paul Nougé est donc un des membres fondateurs de la III^e Internationale à Bruxelles.⁴⁸ Mais il défend ouvertement dès 1924, et le réitère après 1945, la séparation

⁴⁴ Lettre n.°81, *Lettres Surréalistes*.

⁴⁵ A ce propos, cf. l'entretien de Marcel Mariën avec Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, pp.25-30.

⁴⁶ Paul Aron, "Des années folles à la drôle de guerre", in Christian Berg & Pierre Halen, (dir.), *Littératures belges de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, p.137.

⁴⁷ Bien que cela se passe ultérieurement, Breton développe des liens forts avec Trotsky ce qui a comme conséquence une séparation plus accentuée, vu que les Belges, surtout Nougé, voyaient encore dans Staline une figure exemplaire (il est important de souligner que malgré cela, le *Journal* témoigne d'une conscience aigüe et d'une vision critique par rapport à Staline). Cette manière de voir la politique, notamment le communisme, va subir des changements importants après la Seconde Guerre mondiale.

entre le travail surréaliste et les actions politiques du Parti. À cette date, les membres du groupe de Paris vivent, eux, dans l'euphorie du Parti et défendent à tout prix l'action commune des littéraires et des politiciens. Cette différence de position sera le motif d'un échange, fort et souvent cru, de correspondance entre les deux groupes, où chacun expose ses raisons.

La question du Parti, de leur action commune et/ou individuelle est à l'ordre du jour vers la fin novembre 1926. En réponse à une demande de Breton, Nougé écrit une lettre adressée «aux surréalistes français» où il expose clairement sa position face à ce sujet:

Nous nous refusons de lier notre aventure à l'avenir de la révolution sociale. Que d'autres le fassent, il nous serait difficile de croire à des démarches vaines, mais qu'ils conforment leur action à leur désir, qu'ils participent à l'action des organisations prolétariennes qui seules sont capables de pousser la révolution. Qu'ils cessent de vouloir se distinguer d'elles, de poursuivre la chimère d'une activité parallèle. Qu'ils contribuent à exhausser et à sauvegarder de tant de compromissions qui la menacent, la pureté de cette action.

Pour nous, l'esprit de la révolte nous incline à d'autres tâches.⁴⁹

Nougé défend la participation au Parti, mais à titre privé. Selon lui, il faut séparer l'activité littéraire et artistique (qu'elle soit ou pas professionnelle). Le Belge était conscient que tenter de les concilier pouvait poser de sérieux problèmes. Ainsi, il préfère ne pas les mélanger, de même pour les autres membres du groupe.⁵⁰ Ils s'inscrivent donc au Parti, mais pas en tant que communistes littéraires révolutionnaires.

En avril 1927, suite à une polémique dans *Le Drapeau Rouge* (journal du P.C.B.), Paul Nougé écrit à Breton en ce sens : «Vous avez cru devoir adhérer au P.C. Personne n'a compris le sens véritable de cette démarche».⁵¹

En réponse à cette lettre, Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et Pierre Unik soutiennent qu'ils ont «adhéré au P.C. français, estimant avant tout que ne

⁴⁸ Il est important de noter également qu'à l'origine du Parti Communiste Belge (P.C.B.), il y a deux groupes et que c'est le rival de celui où Paul Nougé s'insère qui l'emporte. A propos de la situation politique en Belgique durant ces années et les rapports aux écrivains, cf. Michel Biron, *La Modernité Belge. Littérature et Société*, coll. "Archives du Futur", Bruxelles [Montréal], Éditions Labor, Les Presses Universitaires de Montréal, 1994, pp.231-242.

⁴⁹ Lettre n.°61, *Lettres Surréalistes*.

⁵⁰ Seul Marcel Lecomte a toujours refusé tout lien au Parti Communiste.

⁵¹ Lettre n.°75, *Lettres Surréalistes*.

pas le faire pouvait impliquer de notre part une réserve qui n'y était point, une arrière-pensée profitable à ses seuls ennemis».⁵²

En 1934, dans un tout autre contexte, marqué par la montée des mouvements fascistes et nazis, Belges et Français vont apporter leur contribution à une revue animée par le Parti Communiste. Ainsi paraît *Documents 34: Intervention Surréaliste*.⁵³ Les surréalistes français surtout ont donné leur contribution à d'autres numéros du même périodique. En août 1935, le troisième numéro du *Bulletin International du Surréalisme*⁵⁴ est publié à Bruxelles. Encore une fois, on se trouve en présence d'une collaboration des Belges (une des rares fois, en outre, où le groupe de Bruxelles et le groupe du Hainaut signent un texte ensemble) et des Français, dont André Breton.

En 1935, paraît un pamphlet, *Du temps que les surréalistes avaient raison*, signé par des membres des deux groupes. Il s'agit encore d'une action commune contre la position conservatrice du Parti, en particulier vis-à-vis de l'art.

Après la Seconde Guerre mondiale, la situation initiale s'inverse: les surréalistes belges tentent un rapprochement avec le Parti, tandis que les Français non seulement refusent une telle liaison, mais la critiquent. Face à ces attaques, les Belges exposent leurs raisons et tentent même de convaincre le groupe de Paris. Ils estiment que la «nouvelle époque nécessite de nouvelles prises de position [...] [et] annoncent en décembre 1945: "Sur le plan politique, les surréalistes [...] se sont ralliés sans réserve au parti communiste"». ⁵⁵

C'est dans ce sens que la maxime de Marx revient pour tout expliquer: l'union fait la force. Mais c'est à Olivier Smolders de faire une belle et pertinente comparaison: «Nougé paraît en effet retomber en communisme, tout comme en temps de guerre, d'autres cherchent secours dans la religion». ⁵⁶

Nougé, comme d'autres, sera bientôt déçu par les attitudes du Parti qui veut conduire et limiter les actions de ses membres. Par conséquent, et encore une fois, il y a

⁵² *Ibid.*, lettre n.°76.

⁵³ Cf. *Documents 34: Intervention Surréaliste*, Paris, L'Arc, 1934 ; et aussi Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, pp.231-247.

⁵⁴ *Bulletin International du Surréalisme*, n.°3, Bruxelles, 20 août 1935.

⁵⁵ Serge Fauchereau, "Le surréalisme belge", p.221.

⁵⁶ Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.158.

une scission entre surréalistes et Parti pour ce qui concerne la pratique artistique.⁵⁷ Paul Nougé participera en revanche à des actions organisées par le Parti Communiste de Belgique, et continuera de suivre les mêmes idéaux et à ne pas contester Staline.⁵⁸ Cela ne l'empêche pas de défendre à nouveau les différences entre art et politique.⁵⁹ Tous ces principes sont bien explicités dans une lettre que Nougé a écrit à Jean Terfve en novembre 1949. Tout au long de cette missive, Nougé énonce des commentaires très durs (qui demeurent sur la scène privée puisqu'il s'agit d'une correspondance) à l'égard du Parti, de ses membres et de ses normes, se concentrant notamment sur la question artistique. Mais laissons la parole à Nougé :

Mon cher Terfve,

[...] Je crois avoir toujours défendu aussi bien qu'il m'était possible de le faire, la position communiste orthodoxe. Beaucoup d'entre nous n'en pourraient dire autant. [...]

Lorsque tu dis que "l'artiste" se doit de répondre aux désirs, aux aspirations du prolétariat, d'accord, évidemment. Mais précisons un peu. [...] Il n'est que trop facile de donner l'illusion de la satisfaction que d'offrir une nourriture efficace. Plus grave encore, il n'est que trop facile de faire dévier un désir. [...]

Lorsque tu parles du Parti, du jugement du Parti, (mais après tout, le Parti, je le représente comme toi-même, ni plus ni moins), j'essaie de "penser marxiste", donc "réaliste" et j'ai bien peur que ce fameux jugement soit simplement celui de Jean Terfve, [...] d'Antoine Grégoire ou de Burnelle, jugement qui, touchant les problèmes qui nous retiennent aujourd'hui, me semble de peu de poids. [...]

Bien entendu, je déteste comme toi les questions personnelles. Mais je propose cependant quelques exemples à tes méditations [:] le sort que tu as fait [?] aux excellentes affiches que Magritte t'avais proposées ; le refus par le D. R. [*Drapeau Rouge*] d'un poème inédit de mon ami Éluard, alors, bien entendu, qu'Éluard n'était pas encore, officiellement, le plus bel ornement du P.C. de France.⁶⁰

⁵⁷ À propos des rapports avec le Parti Communiste en Belgique, notamment en ce qui concerne le surréalisme révolutionnaire, cf. Paul Aron, "Le Serpent de mer. Le surréalisme et la révolution en Belgique (1947-1950)", in *Cahiers Marxistes*, n.°154, octobre, Bruxelles, 1987, pp.17-33.

⁵⁸ A ce propos, cf. Lettre n.°215, *Lettres Surréalistes* ; cf. aussi Lénia Marques, "Le Labyrinthe de la mémoire et de l'ironie. L'Histoire à travers les correspondances des surréalistes bruxellois".

⁵⁹ Sur le rapport au Parti, cf. Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, pp.149-160.

⁶⁰ Lettre de Paul Nougé à Jean Terfve (copiée par Reine Nougé), AML – cote FSXLVII/ 203/1. Cf. aussi AML – cote FSXLVII/ 204/15 et 16.

Nougé continue les exemples. Le plus important à retirer de ces rapports est le fait que, à chaque fois qu'il y a un rapprochement avec le Parti Communiste, soit de la part des surréalistes belges, soit de la part des surréalistes français, la conclusion revient à peu près au même: malgré certains idéaux communs, leur conception de l'art est tout à fait différente, voire, dans certains cas, opposée.

Les deux groupes ont ainsi suivi des parcours différents, particulièrement au départ, en ce qui concerne la vie et l'engagement politique. Toutefois, la divergence relevée n'explique pas tout, car, finalement, les deux groupes partagent un certain nombre de caractéristiques.

2.4.3. Changer le monde

Au départ, les deux groupes surréalistes partagent le même esprit, les mêmes sentiments, les mêmes buts. Pourtant, leurs actions et leurs stratégies vont se révéler différentes, voire opposées. Mariën en témoigne:

Je crois qu'il y a, au départ, un sentiment fondamental, commun à tous, c'est celui de la révolte, sentiment singulièrement puissant, tenace, inextinguible: révolte contre le monde qui nous échoit, contre le "donné", contre tout. C'est dans la mesure où cette révolte est un feu que rien ne peut apaiser ni éteindre que l'on est "surréaliste", - c'est une pierre de touche.⁶¹

C'est donc dans ce sens que les deux groupes garderont l'épithète 'surréaliste', chacun avec sa spécificité, tout en gardant un certain nombre de liens. La première génération surréaliste a vécu les graves événements du début du siècle et elle a senti la nécessité de changer le monde: la société de style petit-bourgeois et capitaliste devrait être abolie; une mentalité passive, qui se résigne et qui fait des efforts pour maintenir les habitudes et les traditions malsaines, devrait être bouleversée et métamorphosée.

Les surréalistes ne pouvaient pas l'accepter sans la réfuter et la tourner en dérision, cette société qui était la leur. Ainsi, sont-ils poussés à agir dans le sens d'une contribution

⁶¹ Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, p.14. Dans cet entretien, Marcel Mariën tisse d'importants commentaires sur les rapports, les points de convergence et de divergence des deux groupes.

au changement nécessaire, voire vital à la survie de la société. L'objectif reste utopique. Pourtant, qu'ils en soient ou non conscients, des moyens pour bouleverser la société vont être mis en pratique. Magritte en témoigne quelques années plus tard, en parlant du volume *L'Expérience continue* de Nougé: «Elle continue, si cette expérience consiste à essayer sans espoir ni désespoir d'atteindre à l'impossible». ⁶²

Ils étaient conscients de leur utopie, mais ils ont toujours travaillé dans le souci de changer la mentalité qu'ils critiquaient si rudement. C'est dans ce sens que le dialogue et les actions des deux groupes se sont développés:

Au-delà de leurs différences, les deux groupes sont portés par une même utopie révolutionnaire, tantôt plus orientée vers les conquêtes de l'esprit par le moyen de la poésie, tantôt plus acharnée aux conquêtes sociales par le moyen du politique, mais en toutes circonstances uniformément dressée contre les valeurs de la bourgeoisie: le capitalisme, l'État, la patrie, la religion. ⁶³

Donc un fort sentiment les lie; il y a aussi le partage des cibles à atteindre mais surtout la communion dans un même idéal et une même utopie. Malgré cette base commune, quelques différences existent, comme on a déjà pu le noter. Les Belges présentent des spécificités par rapport aux Français. En effet, le groupe bruxellois s'en distingue: «par son refus de l'écriture automatique, son exploitation systématique du pastiche comme procédé d'investigation critique, la métamorphose des lieux communs en objets poétiques bouleversants et la place accordée à la musique». ⁶⁴

Outre ces aspects, il faut compter aussi les enjeux politiques analysés plus haut. Robert Wangermée note entre autres une caractéristique qui ne peut pas passer inaperçue. Paul Aron, d'ailleurs, condense les lignes de force du surréalisme bruxellois, en résumant en un seul mot la pomme de la discorde: «Le surréalisme belge, au moins bruxellois, se caractérise en effet par sa discrétion, sa volonté d'intervention marginale dans le monde littéraire et, plus largement encore, par une relation divergente au politique, à l'institution des lettres et à l'écriture». ⁶⁵

⁶² René Magritte, *Deux entretiens, Le Fait accompli*, n.º108-109, mars 1974.

⁶³ Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.100.

⁶⁴ Robert Wangermée, "Les musiciens du surréalisme bruxellois et l'esprit dada", *Textyles*, n.º8, (*Surréalismes de Belgique*), p.257.

⁶⁵ Paul Aron, "Des années folles à la drôle de guerre", p.136.

Ainsi, arrive-t-on à l'un des points les plus importants des divergences entre les deux groupes: la conception de l'écriture, qui est, en effet, étroitement liée au rapport à la langue.

2.4.4 L'écriture ou la pomme de la discorde

Parler de surréalisme, c'est parler d'écriture automatique. Du moins, pour beaucoup de critiques qui se limitent à la définition qu'en donne Breton dans son premier *Manifeste*, oubliant ainsi qu'il y eut d'autres façons d'être surréaliste. Une des différences qui a marqué l'histoire, l'évolution et les querelles des deux groupes se trouve exactement dans leurs conceptions de l'écriture et de tout ce qu'elles impliquaient.

Breton, à partir des lectures très personnelles qu'il fait des écrits de Freud sur le rêve et l'inconscient, produit sa propre version et en fait la base du surréalisme parisien. Ainsi naît l'expression «écriture automatique», à laquelle le surréalisme est souvent, et d'emblée, identifié. Ce processus consiste donc à écrire *automatiquement*, comme sous la seule influence d'une vague d'inspiration envahissant l'écrivain (ou l'artiste) qui produit son œuvre sans y réfléchir. Ainsi, le processus d'écriture se ferait sans une pondération des mots ou des expressions, et moins encore des effets possibles et/ou souhaitables ; donc, sans le regard critique de l'écrivain. L'important dans cette conception d'écriture réside dans le fait qu'elle prétend révéler la façon dont la *psyché* opèrerait vraiment.

À Bruxelles, les surréalistes, Nougé tout particulièrement, ne peuvent pas accepter cette conception. Plutôt que d'en créer une autre, ils vont refuser et combattre l'écriture automatique. En outre, il faut souligner que le rêve et l'union des contraires n'auront pas la prépondérance qu'ils ont chez les surréalistes français. Paul Nougé a lui aussi été lecteur de Freud, mais démontre une autre acuité et un tout autre esprit critique, comme l'a bien noté Frans De Haes dans sa préface à *Fragments*. Nougé sait surtout que du conscient à l'inconscient, la langue joue toujours un rôle prépondérant et c'est là qu'il faut se concentrer.⁶⁶

⁶⁶ Magritte est, parmi les surréalistes de Bruxelles, celui qui semble donner le plus d'importance au rêve et à une sorte de mysticisme, surtout durant ses dernières années, c'est-à-dire après la rupture avec Nougé. Cf. René Magritte, *Écrits complets*, (édition établie par André Blavier), coll. "Tout l'art. Écrits d'artistes", Paris, Flammarion, 2001 ; cf. aussi Bernard Noël, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1976, pp.40-50.

Pour les Belges, et pour Nougé en particulier, l'écriture ne pouvait en aucun cas être laissée au hasard: l'écriture devait être avant tout un acte qui témoignerait d'une «volonté délibérée d'agir sur le monde» (LCC, 204). Chaque acte, dont l'écriture, doit être bien pondéré et réfléchi dans tout son processus, depuis l'acte créateur jusqu'à ses conséquences ultimes.

Ainsi, la *conscience* (au lieu de l'inconscient) apparaît comme une notion fondamentale pour les surréalistes bruxellois. Cela ne signifie pas qu'ils n'étaient pas familiarisés avec les théories de l'inconscient. Les références diverses de Nougé à Freud ne laissent aucune place au doute: ils agissaient en connaissance de cause et ils faisaient leur choix consciemment.⁶⁷

Selon eux, cette position vis-à-vis de l'écriture servait mieux leurs objectifs: elle devait être le résultat d'un choix pondéré, tout le processus devait être le plus conscient possible. Il fallait surtout éviter des pièges (surtout ceux du langage) et réussir à vivre dans un danger permanent. Le langage devait être sans cesse remis en cause et l'attitude à avoir à son égard devait être de méfiance constante. C'est cette notion d'écriture que Nougé défend au détriment de celle élaborée par Breton. D'ailleurs, le Belge écrit une lettre au *pape du surréalisme* dans laquelle il expose ses raisons:

La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse au sentiment des vertus qu'il lui faut bien reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre. [...]

"Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle." (RVB, 20-21)

⁶⁷ Sur les «découvertes» de Freud, Nougé écrit un important passage qui révèle significativement sa méfiance et surtout son esprit critique:

«DÉCOUVRIR

La fortune de ce mot est digne d'attention:[...]

Et c'est au courant de cette insensible pente que découvrant le complexe d'Edipe, ou tel goût, tel talent que je m'ignorais, je les traite un peu comme le métal précieux, fruit de mes fouilles, comme existant indépendamment de moi-même et qui n'eussent pas moins existé avec toutes leurs vertus si je n'avais eu la chance de les exhumer ou d'en prendre conscience. Ainsi par cet insidieux glissement de qualités et d'essences et qui se fait à la faveur d'un mot trop facile, j'en viens, sans m'en douter, à méconnaître **leur nature véritable qui est de n'exister que pour autant que je les invente, que je les maintienne et qu'ils réussissent**» (GST, 60). C'est moi qui souligne.

Dans ce texte, Paul Nougé expose son point de vue (qui sera celui des surréalistes bruxellois) en mettant en évidence certains aspects différents entre les deux groupes, notamment l'écriture. Sans en parler directement, et avec une charge ironique très grande, il critique l'écriture automatique de Breton. Mais la façon dont il le fait est fort caractéristique des surréalistes, et plus particulièrement des Belges: il subvertit (dans ce cas, à travers la citation) les mots écrits par Breton lui-même dans *Introduction au discours sur le peu de réalité*.⁶⁸

La subversion, surtout sous la forme de la parodie, est un des traits caractéristiques du surréalisme de Bruxelles et elle révèle, depuis le tout début (il suffit de penser aux tracts de *Correspondance*), une façon très particulière d'envisager la création. Plus que les Français, les Belges vont prendre comme maxime la philosophie proclamée par Lautréamont: «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste».⁶⁹

Un bon nombre de stratégies va se développer à partir de cette prémisse,⁷⁰ le but principal demeurant toujours le questionnement, qui mène à une prise de conscience et qui, par conséquent, devrait mener également aux changements nécessaires à la société.

Tout le processus de création (y compris donc l'écriture) va dans ce sens: il faut contraindre au questionnement, à la prise de conscience et ainsi changer le monde. L'attitude de questionnement, ainsi que la distance conséquente (distance essentielle vis-à-vis du langage, de la communication, de l'art, *etc.*) sera un des principes de base du surréalisme de Bruxelles. Ce groupe croit, contrairement à ce que présuppose l'écriture automatique, que l'on ne peut pas faire confiance aux mots: il faut être méfiant, distant, questionner, éviter les pièges et être conscient de tout le processus. On peut dire en effet que face à l'écriture automatique, Nougé propose sa théorie des «objets bouleversants», qui a certainement eu un rôle d'opposition par rapport aux conceptions défendues par le groupe français.

⁶⁸ Cité dans Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, p.77. Ce texte de Breton paraît dans *Point du jour* en 1934, il avait paru pour la première fois dans la revue *Commerce* en 1925.

⁶⁹ Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), *Poésies II*, in *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, Paris, Flammarion, 1990, p.351. L'œuvre de Paul Nougé est parsemée de références à Isidore Ducasse (cf. *e.g.* *Éloge de Lautréamont*, in Marcel Mariën, *op. cit.*, p.87; *L'Épreuve poétique*, HNPR, 114; *JRN*, 11-14).

⁷⁰ Cf. dans cette partie, le chapitre III : «Le Labyrinthe des pièges».

2.4.4.1. La théorie des «objets bouleversants»

L'écriture, ainsi que l'art en général, doit inventer des «objets bouleversants», qui réussissent à toucher l'«esprit» pour l'obliger à l'action. Ce genre d'objets ne peut être construit que par une conscience éveillée, que par quelqu'un qui accepte de courir les risques – dangers, périls et menaces – qui peuvent seuls signifier et sustenter la vie.

Dans *La Conférence de Charleroi*, Paul Nougé explicite cette façon de voir le monde et l'art. Qu'il s'agisse d'écriture, de musique ou de peinture, la position des surréalistes bruxellois est basée sur une triade aux implications surprenantes: objet (bouleversant), esprit et action composent le noyau de l'attitude surréaliste. Ces trois entités fonctionnent ensemble et dépendent les unes des autres: Paul Nougé «veut que l'artiste produise un **OBJET** bouleversant compris comme un **ACTE** où se manifeste l'**ESPRIT**». ⁷¹

On peut en effet les voir comme un «triangle philosophique» ⁷² en mouvement perpétuel. Il s'agit d'une figure non-statique dans laquelle les pièces qui la constituent sont interchangeables à jamais. Elle est constituée par trois phases qui s'interpénètrent et qui sont la figuration de l'utopie qui ne s'accomplira jamais, mais grâce à laquelle *l'expérience continue*.

L'«objet bouleversant» va agir sur l'esprit, une autre notion fondamentale de cette théorie élaborée par Nougé. L'esprit est constitué par trois éléments: «les idées, les volontés et les sentiments [qui] ne sont que [s]es modalités» (*LCC*, 210). Il y a ainsi une distinction à faire, mais qui n'est, selon lui, ni de nature ni d'essence: idées, volontés et sentiments sont les différents aspects d'une même entité. À «une certaine profondeur» (*ibid.*), les distinctions, quelles qu'elles soient, n'existent plus – tout devient le même corps, tout fait partie d'une même entité. Dans ce cadre, quel est le rapport entre ces trois modalités de l'esprit? Ces aspects, comment s'articulent-ils? «[L]es rapports qu'ils entretiennent entre eux et dont nous vivons, ces substitutions, ces transfigurations, ces antagonismes, – ces servitudes et ces révoltes, sont trop complexes pour emprunter à la mécanique abstraite quelque lumière» (*ibid.*).

Comme les trois modalités se transfigurent, se substituent, il est difficile de dire où se termine l'une et où commence l'autre. Quoi qu'il en soit, c'est entre (et par) les lignes

⁷¹ Marc Quaghebeur, "Au cœur de l'image, le texte", *Correspondance*, n.°1 (*El Surrealismo Belga*), p.9.

⁷² Marc Quaghebeur, "Évidence et occultation de Paul Nougé", in *Lettres belges entre absence et magie*, coll. "Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1990, pp.77-94.

entrecroisées de ces jeux que la vie elle-même va se jouer. Il s'agit en effet de rapports très complexes, si complexes qu'ils ne peuvent pas nous aider à mieux comprendre cette «mécanique abstraite», obscure, contradictoire, violente et schizophrénique qu'est l'esprit. Pour Nougé, «l'essentiel à prendre en considération, c'est que l'esprit, sous quelque modalité qu'il nous sollicite, tend invariablement à s'épanouir en actes qui le justifient» (*ibid.*).

Ainsi, l'action est en même temps justification, continuation et développement de l'esprit – elle est sa raison d'être. Par conséquent, l'action surgit en tant que condition: sans action, l'esprit n'est rien, parce qu'elle seule le valide et le fait vivre. D'autre part, l'action apparaît comme conséquence de l'existence, ou plus précisément, de la vie de l'esprit: si l'esprit n'existe pas, l'action ne sera pas possible. Il s'agit donc d'un rapport de réciprocité – l'un fait et provoque l'autre.

L'action est la condition sans laquelle l'esprit ne saurait exister; l'action est inéluctablement, la «condition» et le «retentissement» de l'esprit. En utilisant les mots de Nougé, on peut tenter de proposer une définition de l'esprit (bien que limitée): «l'esprit tend invariablement à s'épanouir en actes» (*ibid.*) et il «procède par inventions bouleversantes» (*ibid.*, 210-211).

On trouve ainsi réunies les trois entités qui régissent l'activité littéraire de Nougé et, en même temps, toutes les actions du surréalisme bruxellois: esprit, acte et objet bouleversant. Entrer dans ce jeu de l'esprit, qui n'est qu'entrer dans le jeu de la vie et du monde, implique d'entrer dans un rouage en perpétuel mouvement qui adopte et mélange différentes perspectives de façon à ce que, à la fin, tout ce que l'on fait revient à vivre sur la corde raide; notre vie se tresse incessamment sur la ligne de fuite (la nôtre).

C'est dans ce sens que Nougé conclut *La Conférence* en disant «qu'il s'agisse de musique ou de quelque autre événement humain, l'esprit est à notre merci et nous en sommes réellement responsables» (*ibid.*, 211). Ce n'est pas par hasard que ce texte essentiel retombe sur le mot «responsabilité»: choisir est faire preuve de responsabilité. Un mot qui résume fort bien l'attitude que les surréalistes de Bruxelles croient que l'on doit avoir devant l'esprit, devant soi-même, devant les autres, devant la vie.

2.4.4.2. L'Affaire Aragon

Dans ce cadre, la polémique de l'*Affaire Aragon*⁷³ aura un tout autre sens que celui d'une simple querelle entre groupes: ce n'est pas simplement une question de luttes de pouvoir, de démarcation de territoire ou même de pur entêtement.

En 1931, Louis Aragon publie *Front Rouge*, un poème où il appelle les militaires à la révolte et au meurtre. Par son caractère violent, cette incitation au crime et aux valeurs anarchiques qu'il défend, lui valent d'être inculpé. Suite à cet épisode, Breton écrit un texte qu'il veut faire signer par tous les écrivains afin de défendre Aragon. Ce texte, *L'Affaire Aragon*, est envoyé à Paul Nougé et à tous les autres surréalistes belges. Dans un premier temps, Nougé le signe, tout en écrivant une missive à Breton pour lui présenter quelques réserves par rapport à ce texte. Mais, ensuite, le Belge revient en arrière, rature sa signature et décide d'écrire lui-même un autre texte, *La Poésie transfigurée* (HNPR, 92-95), qui sera signé par les autres membres du groupe. Ils signeront aussi un tract, moins détaillé et moins revendicatif, en faveur d'Aragon (nommé tout simplement *Protestation*).⁷⁴

Dans la lettre qu'il écrit à Breton, Nougé explique son point de vue par rapport à l'affaire Aragon et l'on devine déjà les raisons qui l'ont mené par la suite à revenir en arrière et à écrire un nouveau texte, différent sur de multiples points. Nougé affirme, dans la lettre jamais envoyée, que:

si je joins ma signature à la vôtre, c'est pour des raisons purement opportunistes. Nous serions mal fondés à mon sens, de protester contre l'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires. Il convient de se féliciter au contraire de ce que le lecteur – policier, bourgeois ou camarade – renonce à son attitude familière [...] si particulièrement inquiétante quant à l'importance que nous accordons aux démarches poétiques et quant aux fins générales que nous poursuivons.

L'on ne peut que se réjouir, il me semble, de voir les textes poétiques que nous tenons pour valables jugés *avant tout* sur leur contenu immédiat, au *pied de la lettre*.⁷⁵

Paul Nougé exprime dans cette lettre que Breton n'a pas reçue un certain bonheur. Il se réjouit des conséquences du poème. Le plus important pour lui n'est pas l'inculpation

⁷³ Sur cette affaire, cf. Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, pp.333-367; Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, pp.210-217.

⁷⁴ Paul Nougé, *Protestation*, in Marcel Mariën, *op. cit.*, p.217.

⁷⁵ Marcel Mariën, *op. cit.*, pp.212-213.

d'un poète, mais ce que cette inculpation signifie. Cette idée et cette différence de points de vue seront explicitement notées dans *La Poésie transfigurée*, texte dans lequel la «liberté» assume un des rôles principaux:

La "qualité artistique ou humaine" fait encore recette, si bien que quelques-uns d'entre nous ont cru devoir appuyer, de la sorte, une campagne de protestation et tentent de soulever l'opinion contre "l'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires". Cette tactique présente certes des avantages locaux et nous aurions tort d'en grossir les risques. Qui donc oserait mettre en doute les intentions profondes de Breton et de ses amis, leur clairvoyance, et qu'ils ne soient prêts à sacrifier à la cause qu'ils défendent depuis des années, leur liberté et leur vie même? [...]

Le poème commence de jouer dans son sens plein. Mot pour mot, il n'y a plus de mot qui tienne. Le poème *prend corps* dans la vie sociale. Le poème incite désormais les défenseurs de l'ordre établi à user envers le poète de tous les moyens de répression réservés aux auteurs de tentatives subversives.

Mais du même coup, la bourgeoisie démasque la gratuité de l'idéologie de liberté qu'elle avait jusqu'ici si soigneusement entretenue. (HNPR, 95)

Dans ce texte, Nougé expose clairement ce que lui et les autres membres du groupe de Bruxelles considèrent comme une différence fondamentale par rapport au groupe français. Si Breton se sent choqué par la réaction à l'égard du *Front Rouge*, Nougé s'en réjouit. En fait, le Belge ne pouvait faire autrement pour maintenir une cohérence qui lui était si chère.

La société répondait finalement; les réactions commençaient à se manifester, ce qui impliquait le dévoilement de la bourgeoisie. Les mines faisaient leur effet et c'était la bourgeoisie elle-même qui montrait le mieux ses pourritures. De ce point de vue, Nougé ne pouvait que se réjouir.

Ainsi, ce n'est pas tant dans les fondements et les idées de base que les surréalismes de Paris et de Bruxelles sont différents, mais surtout dans leur *modus operandi*. Et, en effet, le surréalisme bruxellois, souvent identifié à l'œuvre de Magritte, doit ses grands principes non au peintre, mais à Paul Nougé. Il est évident que l'on ne peut pas non plus simplifier le fonctionnement de ce groupe de cette façon. Goemans (qui abandonnera le groupe) a laissé une œuvre réduite, mais très significative.⁷⁶ Comme Scutenaire et Colinet

⁷⁶ Cf. Camille Goemans, *Oeuvre, 1922-1957*.

d'ailleurs, Goemans conçoit l'art, la littérature et le surréalisme de différentes manières. Nougé disait que ce n'était pas l'œuvre qui comptait mais l'«attitude».⁷⁷ René Magritte et Paul Nougé ont formé une équipe féconde et puissante: la philosophie et l'image (ou *les mots et les images*), la théorie et la pratique picturale. Ce mouvement en Belgique est aussi marqué par des événements où parole, son et image travaillaient ensemble, dans un même espace et selon le même rythme: la pièce *Le Dessous des cartes* (EC, 209-227) et *La Conférence de Charleroi* (HNPR, 171-212)⁷⁸ en ont été les exemples les plus réussis. Le texte laissé par Nougé est en même temps une affirmation des valeurs et des principes du groupe et un objet bouleversant au niveau de l'écrit (un parmi ceux que Nougé a construits). Il ne reste plus maintenant qu'à tenter de connaître le personnage que fut Paul Nougé et de cerner les raisons qui font de lui, malgré son insistance à demeurer dans l'anonymat, souvent derrière Magritte, le chef de file du surréalisme bruxellois.

3. La figure emblématique de Nougé

Paul Nougé naît à Bruxelles en 1895 et y meurt à l'âge de 70 ans. Né d'un père français et d'une mère flamande catholique, il a la nationalité française, ce qui le mènera à participer à la Seconde Guerre mondiale, intégré dans le corps de l'armée française.⁷⁹ Il fait des études en biologie clinique à Bruxelles et y trouve du travail.

Nougé n'a jamais fait de l'écriture un mode de vie. Il a travaillé dans un laboratoire et il n'a jamais eu à vivre de sa plume. Tard dans sa vie, après de longues et difficiles années avec Marthe Beauvoisin,⁸⁰ sa deuxième femme, au moment où celle-ci devient de

⁷⁷ Cf. *Proposition*, HNPR, 48-50.

⁷⁸ *La Conférence de Charleroi* est un texte que Paul Nougé a présenté à la Bourse de Charleroi le 20 janvier 1929, lors d'un concert dirigé par André Souris. Dans la salle, il y avait aussi une exposition de toiles de Magritte. Ainsi, dans un même espace et dans une même période de temps, littérature, peinture et musique sont réunies sous l'égide du surréalisme. Ce texte a été publié pour la première fois en 1946, date de la préface (*La Conférence de Charleroi*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946). *La Conférence de Charleroi* telle qu'elle paraît de nos jours est composée de cette brève préface de 1946 et des parties écrites en 1929 (une introduction très courte à laquelle font écho cinq parties).

⁷⁹ En 1951, Nougé écrit une lettre à l'abbé A., où il se présente: «J'ai cinquante-trois ans. Je suis communiste depuis la révolution d'octobre. Pour vivre, je fais depuis 25 ans de la biologie médicale. Pour moi-même, pour quelques-uns, je m'inquiète de problèmes touchant le langage, la sémantique, les images, - problèmes que je ne suis pas près d'avoir résolus. [...] Enfin, j'ai souri à votre dernière question. Oui, je suis Français de vieille et pauvre famille charentaise. J'ai même été plusieurs fois soldat français» (*Correspondance avec un prêtre, Le Fait accompli*, n.ºs 114-115, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai 1974).

⁸⁰ Il fait des références à ces années turbulentes dans son *Journal* (cf. e.g. pp.33, 34, 41).

moins en lucide jusqu'à tomber dans la folie, Paul Nougé sombre dans l'alcoolisme et finit par perdre son travail. Jane Graverol décrit l'image qu'elle a gardée de cet homme déchiré:

Nous avions douze heures pour sauver Nougé de la situation désastreuse où il se trouvait. Une vie conjugale particulièrement orageuse lui avait fait perdre, à près de soixante ans, sa situation de biochimiste. Effondré, sans réaction, il buvait, n'attendant plus rien de rien. J'arrivais pour découvrir une maison de cauchemar. Un mobilier délabré; dans la pièce principale, assis à une table, un homme lourd, pesant, en apparence étrangement tranquille, regardait de minuscules objets; à gauche, un lit au matelas lacéré de coups de couteau, laissait par ses déchirures baver la laine et le crin; en face, la cuisine, hécatombe de vaisselle sale et d'appareils ménagers en dislocation; au premier étage, les livres. [...] Il rencontra alors Reine en qui il trouva une compagne dévouée. Ayant obtenu un emploi dans une imprimerie et passant ainsi de la chimie du corps humain à la chimie des encres, il y travailla jusqu'à la fin de ses jours, partant très tôt le matin, d'un pas difficile, comme un forçat traînant son boulet.⁸¹

Nougé écrivait de moins en moins, et pendant le temps qu'il a passé chez Jane Graverol à Verviers, il a écrit, avec elle, *Un Portrait d'après nature*, un ouvrage qui met en place les stratégies surréalistes qui lui étaient si chères et les mène au paroxysme, notamment l'auto-ironie.⁸² Reine, sa troisième femme, compagne jusqu'à la fin de ses jours, sera contemplée dans au moins un de ses poèmes. Au contraire de *l'Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin*, long poème inachevé (ou peut-être travaillé en continuité), le poème dédié à Reine, qui clôt symboliquement *L'Expérience continue*, est très court et d'un dénuement et minimalisme surprenants:

"Je meurs, Egypte."

ô

REINE

mon seul amour

bercé entre tes bras (*EC*, [413])

⁸¹ Entretien de José Vovelle avec Jane Graverol, in René de Solier, *Jane Graverol*, p.122.

⁸² Cf. plus loin, point 2.1.3.4. «L'ironie ultime», dans le chapitre III : «Le Labyrinthe des pièges».

Ce poème, un des derniers que Nougé aura écrits, appartient déjà à une étape que l'on peut considérer comme la dernière du poète Nougé, où l'abandon total de la parole se fait en faveur du silence.⁸³

3.1. Nougé : le Monsieur Teste belge

Paul Nougé lisait beaucoup. On peut le constater à travers les notes qu'il a laissées, par ses commentaires ou tout simplement par son œuvre. Parsemée de parodies et de pastiches,⁸⁴ l'œuvre du surréaliste belge témoigne de lectures diverses et très attentives (il suffit de penser à *La Parole est à Baudelaire* [EC, 353-361] ou à *Un Miroir exemplaire de Maupassant* [EC, 387-410]).

Les auteurs que Nougé admirait le plus et qui, dans une certaine mesure, ont influencé son œuvre, sont, entre autres, Baudelaire, Lautréamont, Valéry et Paulhan. Lautréamont surtout est évoqué comme un modèle à suivre par les surréalistes à cause de la subversion et de la violence à laquelle il incite (en particulier dans *Les Chants de Maldoror*),⁸⁵ en un mot, Lautréamont *bouleverse*.

Toutefois, Paul Valéry semble être non seulement le grand instigateur de la pensée philosophique et poétique de Nougé, mais il existe entre les deux auteurs une sorte de complicité et de compréhension. On ne peut pas dire que les caractéristiques de l'œuvre de Nougé (ou même certains traits de son caractère) ont été dictés par Valéry ou par un de ses personnages. Cependant, on peut remarquer avec Marcel Lecomte de multiples points communs avec une de ses plus énigmatiques créations:

Paul Nougé, c'est une sorte de Monsieur Teste, n'est-ce pas. C'est une intelligence valéryenne, avec un goût de puissance aussi, et une croyance à la vertu décisive de la révolution, de la révolution sociale également. Nougé est une figure complexe, multiple, mais ce qu'il faut voir de central en lui, c'est un écrivain de haute qualité [...]. [A]u départ il

⁸³ À cette époque de sa vie, même le peu de lettres auxquelles Nougé répondait étaient presque toujours écrites par Reine et, parfois, signées de la main du poète. Smolders écrit à ce sujet: «A la fin de sa vie, [...] Nougé avait renoncé à prendre la plume autant que la parole, ne fût-ce même que pour régler les petits problèmes du quotidien. Il se faisait alors parfois sermonner par sa compagne, mécontente qu'on puisse prendre ses silences pour de la sénilité. Et Nougé, imperturbable, de répliquer: "J'ai toujours adoré qu'on me prenne pour un imbécile"» (Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.217).

⁸⁴ J'utilise ces termes dans l'acception de Gérard Genette (cf. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*).

⁸⁵ René Magritte a fait des illustrations pour une édition de cet ouvrage d'Isidore Ducasse.

y a déjà la notion d'intelligence chez lui considérée comme un moyen d'exploration et d'explosion; l'intelligence conçue comme étant capable de provoquer un remous profond, une subversion.⁸⁶

Nougé partage ainsi avec Monsieur Teste sa propension à la réflexion, à la mesure, au contrôle. Rien n'est le fruit du hasard chez Teste, presque rien ne l'est non plus chez Nougé. Le surréaliste a peut-être été influencé par ce personnage, par sa manière de penser et de regarder le monde. Quoi qu'il en soit, le plus important est que, en fait, sous son influence ou non, Nougé réfléchit à chaque mot, à chaque mouvement. Toute action est pondérée. Tout est le fruit d'un immense calcul où l'intelligence doit faire ses preuves et où celle des autres est mise à l'épreuve.

C'est dans ce sens que Smolders parle des deux écrivains, en mettant l'accent sur un des aspects majeurs de la réflexion nougéenne:

Valéry affirmait en effet que "le rhéteur et le sophiste sont le sel de la terre: Idolâtres sont tous les autres, qui prennent les mots pour des choses, et les phrases pour des actes". La praxis nougéenne se fonde sur cette méfiance quasi ontologique vis-à-vis de la pensée et du langage. C'est elle qui détermine le regard particulier qu'il porte sur lui-même, sur sa vie professionnelle, sur ses amours, sur sa foi politique, sur les courants de pensée qu'il combat et qu'il accompagne. C'est elle qui lui fait renoncer à se connaître ou à connaître les autres, et qui lui fait douter parfois de l'intelligence elle-même car "pourvu qu'elle s'applique et s'obstine, tout lui échappe – devient incompréhensible". De sorte que même "l'idée d'un héros de l'esprit ne l'enchanté pas, ne peut stimuler qu'un esprit médiocre ou enfermé dans l'abstraction". Aussi choisira-t-il l'errance intellectuelle que l'on sait plutôt que l'élaboration d'une philosophie qui ne pourrait être jamais, selon la formule de Scutenaire, qu'une nouvelle "tumeur de l'esprit".⁸⁷

Malgré cette conception contre le système philosophique figé, Nougé a développé une pensée que l'on peut systématiser et qui n'est pas loin d'une pensée philosophique tout à fait bien élaborée. Elle est complète, même si elle présente des variables qui pointent vers l'infini, comme on l'a déjà vu.

D'autre part, cette méfiance par rapport au langage, credo de Nougé jusqu'à la fin, explique sa position par rapport à l'automatisme de Breton. Goemans dira de Nougé qu'il

⁸⁶ *L'Accent grave, Le Fait accompli*, n.°19-20, Bruxelles, Les Lèvres Nues, avril 1969.

⁸⁷ Olivier Smolders, *op. cit.*, p.209.

«était fasciné par la pensée de Valéry, et je pense qu'on ne peut définir son attitude sans se référer au principe qui est au centre de l'œuvre valérienne et selon lequel il est plus important de connaître le processus de la création que de s'y livrer instinctivement».⁸⁸

Chez Nougé, pratiquement tout est contrôlé. Donc, comment pouvait-il concevoir l'automatisme, cette sorte de laisser aller, de laisser parler l'inconscient sous des modèles déjà anciens, parce qu'intériorisés? Dans son *Journal*, le Belge écrit:

(Ma caractéristique intellectuelle peut-être essentielle: ne jamais perdre le contrôle, jamais de laisser-aller, de spontanéité, même dans la colère, ni en faisant l'amour. [...])

Les circonstances, les médiocres circonstances de ma vie, ont voulu que tout ce que j'ai fait de valable l'ait toujours été sous le signe de la subversion, de l'action délictueuse.

Valéry a dû longtemps éprouver quelque chose de semblable. [...]) (*JRN*, 26)

Nougé cherchait donc à connaître le processus, à le maîtriser, à pouvoir le subvertir. On peut dire que la volonté d'entrer et de comprendre le processus est un axe transversal à toute la construction de l'œuvre nougéenne. L'on prend le langage (avec méfiance) et on construit des textes, tout en tentant de saisir le processus qui est derrière l'acte. Toutefois, il ne se terminera pas là. Il se poursuivra et sera continué par le lecteur qu'il prétend bouleverser. Et tout ceci au nom d'une révolution sociale tellement réclamée par Nougé.

C'est donc dans ce cadre que l'on peut voir une grande partie des textes de l'auteur: d'un côté, le goût pour la subversion, qui servait alors à toucher les esprits et à les réveiller; d'un autre côté, pour l'auteur, il s'agissait d'un exercice, tel que l'a été, par exemple, *Introduction aux équations et formules poétiques* (*EC*, 187-189). Ceci ne signifie pas, bien au contraire, que le produit final soit méprisé. En effet, le produit final, avec ses enjeux et les conséquences qu'il devait nécessairement provoquer, était bien pensé, non pas seulement dans sa forme finale, mais tout au long du processus, qui, finalement, se prétend continu. Rien de mieux que de citer Valéry pour comprendre la quête de Nougé:

J'ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons. Sûrement, il avait dû consacrer des années à cette recherche: plus sûrement, des années

⁸⁸ Cité dans Serge Fauchereau, "Le Surréalisme belge", p.224.

encore, et beaucoup d'autres années avaient été disposées pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts. Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve.⁸⁹

3.2. Le complexe anonymat

Paul Nougé a poursuivi pendant de longues années sa quête d'une sorte de connaissance de l'esprit et de la création. Par cette connaissance et par son action, il voulait changer le monde, et non construire une image destinée à la postérité. Cette volonté tombe facilement dans une contradiction et provoque chez l'écrivain des sentiments paradoxaux.

Les critiques ont souvent insisté sur la recherche de l'anonymat de la part de Nougé.⁹⁰ Il est évident qu'une importante partie de son œuvre poétique serait tombée dans l'oubli, s'il n'y avait pas eu les efforts de Marcel Mariën.⁹¹ S'il est certain qu'il ne faisait aucun effort pour voir son œuvre divulguée, cela avait à voir aussi avec les principes qu'il défendait. Comment aurait-il pu tomber dans le même piège que Breton, devenu écrivain, comme tant d'autres, pour obtenir la reconnaissance d'un public de plus en plus grand?⁹² C'est donc sans surprise que lors de la réponse à une enquête des surréalistes de Paris, Nougé écrit: «J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, *l'effacent*. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup...» (*D'une lettre à André Breton, HNPR, 79*).

Il n'est pas sûr que Breton l'ait compris, mais Nougé se réfère clairement à lui et à d'autres noms qui commençaient à avoir du succès et, par conséquent, à être absorbés et intégrés dans la société qu'ils étaient censés combattre. La même idée revient, cette fois-ci,

⁸⁹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, coll. "L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1946, p.19. Olivier Smolders finit son livre sur une citation de Nougé précédée de cet extrait qu'il a bien choisi pour finir son ouvrage.

⁹⁰ Il suffit de lire, par exemple, Estrella de la Torre Giménez, *Paul Nougé, fundador de un nuevo Surrealismo en Bruselas*.

⁹¹ Mariën avait en effet soumis l'œuvre de Nougé à Gallimard: «dès 1950, il a en vain demandé l'aide de Paulhan pour faire publier à Paris la réécriture de l'érotique *Georgette*. Il propose ensuite à Gallimard, le manuscrit d'*Histoire de ne pas rire*. La décision semble appartenir un moment à Queneau mais, finalement, c'est à nouveau l'échec» (Olivier Smolders, *op. cit.*, p.203.) On voit donc échouer la publication des textes de Nougé, comme ceux de Cingria, d'ailleurs, qui malgré l'approbation de Paulhan, ne voit paraître que le premier volume de ce qui devrait être les *Œuvres complètes*, un projet fini sans être achevé. D'autre part, Paulhan dira quelques années après sur les lecteurs: «C'est un petit nombre de lecteurs fanatiques qui fait le succès d'un livre, après vingt ou trente ans» (Jean Paulhan, in *L'Accent grave*). Une phrase qui peut aussi bien s'appliquer à Nougé qu'à Charles-Albert Cingria.

⁹² Il convient tout de même de faire une parenthèse et de noter que si Nougé (comme Scutenaire et Goemans) ne vivait pas de sa plume, Breton, Souris et Magritte sont dans une situation quelque peu inverse, ce qui influença sûrement leur position vis-à-vis de leur art.

comme une exposition de principes à demi-voilée, dans *Quelques écrits de Clarisse Juranville*:⁹³

Ils ressemblaient à tout le monde
Ils forcèrent la serrure
Ils remplacèrent l'objet perdu
Ils amorcèrent les fusils
Ils mélangèrent les liqueurs
Ils ont semé les questions à pleines mains
Ils se sont retirés avec modestie
en effaçant leur signature (*EC*, 374)

Ne pas laisser de traces identitaires, mais aboutir à des résultats, tel était le principe défendu par Nougé et partagé par les autres membres du groupe de Bruxelles. Un de ses buts, le principal, était d'atteindre et de changer ce public et non pas de devenir un autre courant dogmatique littéraire et artistique. Et si Breton finit par tomber dans la doctrine, Nougé lui, veut la fuir à tout prix.⁹⁴

Il est évident que tout n'est pas si simple, ni en théorie et moins encore sur le plan pratique. Daniel Laroche décrit fort bien les paradoxes de l'œuvre de Nougé:

Voici, sans doute, le plus curieux de toute l'entreprise: ce mélange de vouloir et de non-vouloir, d'exhibition et d'inhibition. Le discours polémique nougéen serait la trace – remarquable à bien des égards – d'une tension primordiale entre le désir de dire et celui de se taire. La méthode du fragment, le caractère volontairement circonstanciel, le jeu complexe de la retenue et du péremptoire avouent une sorte de compromis général, lui-même issu d'une hésitation originaire entre la tentation de l'œuvre et la tentation du silence.⁹⁵

⁹³ L'ensemble de textes réunis sous ce titre est signé Clarisse Juranville et c'est ainsi qu'il a été publié en 1927. Clarisse Juranville, une institutrice française, avait en effet écrit *La Conjugaison enseignée par la pratique*. Nougé a travaillé ces textes et, avec Magritte et Souris, organisa un spectacle (cf. note de Marcel Mariën, *EC*, pp.424-425.)

⁹⁴ Toutefois, les conditions de l'expulsion d'André Souris du groupe témoigne plutôt d'une grande inflexibilité, caractéristique des écoles doctrinaires...

⁹⁵ Daniel Laroche, "Le style Nougé. Au-delà du langage polémique", in *Textyles*, n.º8 (*Surréalismes de Belgique*), *op. cit.*, p.51.

3.3. De la méfiance

3.3.1. Une question de langage

Au cœur de cette tension surgit le langage. Le langage qui sera le grand axe de réflexion de Nougé et, simultanément, son véhicule. Tout le processus de création ne peut être analysé, étudié, exploité sans le langage. Et ce sera aussi par le langage (l'écriture) que le même langage s'analysera,⁹⁶ parce qu'écrire est aussi une action, qui construit des objets bouleversants.

La position de Nougé par rapport à l'écriture et, par conséquent, par rapport au langage est, comme on l'a déjà vu, basée sur la méfiance. Contrairement à un souffle d'inspiration ou à un automatisme psychique, il faut bien peser le langage: «On conquiert le mot, il vous domine, on s'utilise; ainsi, tranquille et fier...» (*Réponse à une enquête sur le modernisme*, HNPR, 9).

Cette méfiance, qui existe depuis le début, ne s'estompera jamais. Et Nougé fera tout pour éveiller la même méfiance chez le lecteur. Ce qui est valable pour l'un, est valable pour l'autre; si le langage est un danger pour l'auteur, il l'est également pour le lecteur. La critique et le questionnement constants sont des volets d'une problématisation que Nougé considère comme essentielle.

De ce point de vue, le biochimiste exploitera de multiples facettes du langage, en entrant ainsi dans les engrenages propres du langage. En effet, c'est à travers lui que Nougé prétend atteindre le plus profond du processus de création. Ce n'est donc pas par hasard que le langage érotique et le langage scientifique constituent, eux aussi, l'univers langagier nougéen. Cette exploitation sert l'intérieur comme elle sert l'extérieur: ce langage et cette mise en évidence des processus font partie d'un questionnement imposé aussi au lecteur.⁹⁷

Ceci dit, il n'est pas difficile de comprendre pour quelle raison Nougé ne pouvait que refuser le caractère de confession que certains accordaient (et accordent encore) à l'écriture. Il refuse de se confesser, d'avouer ses sentiments les plus profonds. Les mots

⁹⁶ On entre ainsi dans la logique du fragment, où souvent le fragment se pense lui-même (cf. plus loin, le point 8. «Le fragment par lui-même», troisième partie «Du fragment : des pratiques à la poétique».

⁹⁷ Les rapports au lecteur constitueront un objet d'étude dans le point 4. «Charmer le lecteur», chapitre III : «Le Labyrinthe des pièges».

qu'il utilise dans ses textes, même dans ceux qui semblent être les plus vrais et touchants, sont pesés à chaque fois:

Naïve ou déguisée, la confession n'est pas mon fort. Et il y a moins d'une certaine maladresse (je m'échappe ou me déforme dans l'instant où je tente de me fixer) que d'une crainte véritable fondée sur mon expérience propre et quelques exemples décisifs. Les miroirs sont de terribles pièges, un regard au passage et nous voilà prisonniers pour jamais. [...] Ce qu'il me plaît de vous livrer, ce qui véritablement vous regarde, j'entends que ce soit cela même que je dirige vers vous, contre vous, sur quoi je compte pour vous mener là où je souhaiterais vous voir et vers quoi je m'avance vers vous.⁹⁸

La confiance est ainsi refusée à tout prix. Y compris dans les textes qui semblent être le reflet de la vie et/ou des sentiments de l'auteur. Il suffit de prendre le beau poème *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* et de voir à quel point il a été l'objet d'un travail méticuleux de la part de l'auteur. Les deux manuscrits, où se présentent différentes possibilités pour certaines strophes de ce poème demeuré inachevé, sont la preuve que Nougé pensait son texte. D'autre part, on peut y trouver un vers qui illustre fort bien sa position à la fois par rapport à son texte et par rapport à l'exégète (et tout lecteur) qu'il veut, consciemment, troubler:

(L'exégète qui plongera plus tard
dans ce poème
ne nagera pas facilement)» (*EHMB*, 187)

Dans ce cadre, on ne doit pas être surpris de voir Nougé plaider pour le mensonge et, d'un autre côté, mettre en cause les notions littéraires traditionnelles, et de prime abord l'auteur.

⁹⁸ Paul Nougé, *Fragments (première série), Le Fait accompli*. Nougé s'adresse au lecteur qu'il implique dans l'écriture depuis le début. Ces mots explicitent de manière très claire sa conception de lecteur.

3.3.2. Nougé, le menteur

Connaître l'écrivain Nougé, la personne qu'il a été, comment il a senti, n'est pas évident. Non seulement il refuse la confiance, mais il brouille énormément les pistes. Nougé fait un véritable éloge du plagiat, certes, mais également du mensonge. Le mensonge semble être une stratégie et un principe de vie auquel il soumettait toute action, notamment l'écriture. Selon Olivier Smolders, «[l]e mensonge dont Nougé fit l'éloge participe en réalité d'une tentative désespérée pour communiquer vraiment, d'avoir contact et prise sur l'autre, malgré et au-delà de l'inefficacité d'un langage toujours déjà traître vis-à-vis de nos idées et de nos sentiments».⁹⁹

Selon Smolders, le surréaliste belge était un être désespéré qui utilisait le mensonge comme façon de communiquer avec l'autre. Mais pas seulement de communiquer. Ce contact va plus loin. Nougé cherche le contrôle, la manipulation. Il s'agit d'un jeu dans lequel il est maître; un jeu de masques où la sensibilité, mais surtout l'intelligence, ont un rôle prépondérant. C'est un jeu avec ceux qui l'entourent (il y a divers témoignages), et aussi avec le lecteur: personne n'est épargné.

Par cette attitude, il refuse sa révélation (ou, comme le prétend Smolders, se fait-elle de façon plus pure?) et surtout il abjure la confession du poète, un acte considéré comme une sorte d'auto-commisération qu'il tient comme déplorable.

Bien sûr cette problématique ne peut être considérée sans tenir compte de sa position par rapport au langage. Ce sont des aspects différents, qui sont intimement liés et qui ne peuvent être analysés l'un sans l'autre. Le mensonge, les dissimulations, ce cheminement que Paul Nougé trace entre la vérité et le mensonge sont en effet une façon de garantir sa présence, et également celle d'autrui, «dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre» (*RVB*, 20).

Outre l'indissociabilité entre mensonge et langage, l'éloge du premier (et sa pratique) devient plus complexe lorsque l'on s'immerge dans les implications philosophiques de ces termes. Un des hymnes au mensonge est l'épigraphe lapidaire qui enferme un univers de problématisation philosophique : «L'on pourrait remarquer que le mensonge cesse d'être mensonge dans l'instant où il réussit. Et pour le menteur même» (*GST*, 58).

⁹⁹ Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.214.

Cette déclaration ouvre en effet deux portes: l'une, qui mène à l'idée de continuité, d'expérience continue, avec toutes les métamorphoses qui lui sont associées; l'autre, vers la mise en cause de la vérité objective, une question qui, tout en naissant au XIX^{ème} siècle, se prolonge et se développe au XX^{ème}.

Le devenir du mensonge nous rapproche, dans une certaine mesure, de la théorie de la dissimulation de Fernando Pessoa. On doit feindre pour arriver à ce qui pourrait avoir été, éventuellement, une vérité. La vérité des sentiments, et donc la vraie confiance, est impossible car l'être n'est plus ce qu'il était auparavant. Il y a une multiplication de l'être, dans le présent, et surtout par rapport au passé.¹⁰⁰ Pessoa non seulement défend le mensonge, la dissimulation, mais il croit à et exploite la multiplicité de l'être qu'il décrit ainsi dans *O Livro do Desassossego*:

Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. Porisso aquelle que despreza o ambiente não é o mesmo que d'elle se alegra ou padece. Na vasta colonia do nosso ser ha gente de muitas especies, pensando e sentido differentemente. Neste mesmo momento, em que escrevo [...] estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve attentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos ainda vagamente frias. E todo este mundo meu de gente entre si alheia projecta, como uma multidão diversa mas compacta, uma sombra unica [...]. Não me comprehendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci hontem? E tudo se me confunde num labyrintho onde, commigo, me extravio de mim.¹⁰¹

¹⁰⁰ Sur la fragmentation du sujet, notamment chez Fernando Pessoa, cf. Pedro Eiras, *Esquecer Fausto : a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Gabriela Llanos*, Porto, Campo das Letras, 2005.

¹⁰¹ Bernardo Soares (Fernando Pessoa), *O Livro do Desassossego*, in *Obras Completas de Fernando Pessoa*, vol.X, Lisboa, Multilar, 1990, pp.25-26. «Chacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi-mêmes. C'est pourquoi l'être qui dédaigne l'air ambiant n'est pas le même que celui qui le savoure ou qui en souffre. Il y a des gens d'espèces bien différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement. En ce moment même où j'écris [...] ces quelques mots – ou impressions –, je suis tout à la fois celui qui les écrit, avec une attention soutenue, je suis celui qui se réjouit de n'avoir pas à travailler en cet instant, je suis aussi celui qui regarde et voit le ciel au-dehors (ciel d'ailleurs invisible de ma place), celui qui pense tout cela, et celui encore qui éprouve le bien-être de son corps et qui sent ses mains un peu froides. Et tout cet univers mien, gens étrangers les uns aux autres, projetée, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique [...]. Je ne me compris pas positivement dans le passé. Comment avançai-je vers ce que j'étais déjà ? Comment me connus-je aujourd'hui ce que je me méconnus hier ? Et tout me confond dans un labyrinthe où, avec moi, je m'égare de moi-même.» (Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, [Paris], Christian Bourgeois Éditeur, 1999, pp.381-382.)

Est-ce que c'est ce labyrinthe que Nougé veut fuir lorsqu'il évoque la «centralisation du moi» de Baudelaire? Le Belge reconnaît, lui aussi, le constant devenir de l'être et sa diversité, mais il veut faire en sorte que ces diverses entités convergent en un même point pour pouvoir concentrer toute leur énergie. La multiplicité des "moi" travaille ensemble sans être chaotique:

(À toute force, recommencer d'écrire. Mais seulement puis-je trouver un point de contact avec moi-même, créer une manière de centre attractif, ordonner, polariser la multitude intérieure. La fameuse centralisation du moi de Baudelaire.) (*JRN*, 117)

Déjà Baudelaire considérait l'homme éternellement divisé entre le spleen et l'idéal, donc, éternellement scindé. Ainsi, malgré l'effort de centralisation, la multitude ne cesse d'exister (la fragmentation de l'être, pris ici paradoxalement dans le sens de multiplication). L'être subit donc des métamorphoses constantes qui font partie d'un processus continu où le mensonge se perd en tant que tel.

La métamorphose du mensonge se fait dans ce cadre complexe. Pourtant elle a des implications à d'autres niveaux. En effet, la possibilité de l'existence de ce changement implacable et particulièrement la conscience de cette possibilité constituent une violence extraordinaire pour le sens commun. Ainsi, l'épigraphe à *La Glace sans tain* remet en cause les bases de la société occidentale telle qu'elle existe encore aujourd'hui. Dans ce sens, Nougé rejoint Nietzsche dans la violence de ses implications.

Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche analyse finement les concepts de vérité et de mensonge, dans leurs implications et rapports. La conclusion est finalement que *la vérité n'existe pas*: il y a des «vérités [qui] sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des monnaies usées qui ont perdu leur poinçon et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal».¹⁰² Et cette situation est le garant de la survie de l'homme, au moins dans le confort qu'il cherche habituellement. Ne pas croire à ces illusions, c'est donc avoir une conscience hors de la norme, puisqu'on ne suit pas le *troupeau* des menteurs (qui le sont inconsciemment).

Nougé, lui, est conscient de l'illusion que représente la vérité ainsi que de l'illusion que représente Dieu. Et dans ces illusions, le langage joue un rôle fondamental, c'est

¹⁰² Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres*, t. I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 2000, p.408.

pourquoi il le questionne sans cesse.¹⁰³ La vérité n'existe pas, du moins, comme une seule vérité absolue, pure et objective. Nietzsche anéantit dans ce texte un des piliers de la civilisation occidentale, en particulier, du domaine de la philosophie: depuis Platon, sinon avant, l'idée d'une seule et même vérité traverse les siècles et se trouve à la base de la mentalité et de la civilisation occidentales.

Nougé fait de même dans ce sens où il défend que la vérité unique, pure ne peut pas exister tout simplement parce que les yeux qui la cherchent la perçoivent différemment. De ce point de vue, surgit un autre des axes qui traverse, surnoisement, l'œuvre nougienne: la subjectivité. Il y en a qui voient dans l'explicitation de cette subjectivité l'expression de son égoïsme, ou d'un égocentrisme profond.¹⁰⁴ Toutefois, tout semble en fait pointer dans le sens d'un anéantissement, dans la ligne tracée par Nietzsche, des valeurs de base de la société à travers la mise en cause de ses grandes lignes de force, telle que la vérité objective. À cette vérité, Nougé oppose la subjectivité inhérente à tout individu:

(Moi: le centre, l'Univers, et les autres – éléments interchangeables, dont je dispose.

Un autre: le centre, l'Univers, et moi, élément interchangeable, dont il dispose.

Il en est ainsi pour chacun d'entre nous.) (*JRN*, 103)

C'est dans ce sens que le Belge tentera d'analyser ce qu'il considère comme *l'incommunicabilité de l'être* (cf. *LCC*, 182-206). Chaque individu ne peut pas accéder à la véritable pensée de l'autre ; d'un autre côté, jamais cet individu ne pourra se donner complètement à connaître à autrui. Le problème de la perception de la réalité se pose et, avec lui, celui de la vérité et du mensonge, avec toutes les implications qui en découlent.

Au niveau littéraire, et plus particulièrement chez Nougé, la question du mensonge sur tous ses versants pose au lecteur un problème d'ordre plutôt pratique. Il se trouve face à un auteur qui se dit menteur, ce qui implique, par conséquent, qu'il n'est pas digne de confiance. Et si au départ, aucun auteur ne l'est, dans le cas présent encore moins. Nonobstant, si le lecteur suit cette logique, il tombe dans un paradoxe: s'il croit que l'auteur ment, il peut être en train de tomber dans un piège, et être mené par le bout du nez par l'auteur: si l'auteur est menteur comme il l'affirme, il est en train de mentir quand il dit qu'il

¹⁰³ Nougé met à nu ce genre de problématique dans *La Glace sans tain*, texte déjà mentionné, dans *Le Problème de la sincérité* et aussi dans *À beau répondre qui vient de loin* (*HNPR*, 58-60, 90-91 et 127-135, respectivement).

¹⁰⁴ Cf. e.g. Estrella de la Torre Giménez, *Paul Nougé, fundador de un nuevo Surrealismo en Bruselas*, p.32.

ment. Ainsi, en exposant son mensonge, il dit *sa* vérité. Mais s'agit-il d'un vrai problème? Finalement, même s'il mentait (et cette notion prise au sens le plus courant), le mensonge cesserait d'en être un pour devenir la vérité au moment où l'auteur et/ou le lecteur (particulièrement ce dernier) y croiraient. Ainsi on entre dans le mensonge plus ou moins conscient qu'est la fictionnalité.¹⁰⁵

4. La mise en cause des notions littéraires figées

Dans ce jeu, tout est mis en cause. Le lecteur ne sait plus où se trouve la *vérité*. L'auteur, au lieu de chercher à établir un pacte, le rompt de façon abrupte et évidente. Un des présupposés dont part Nougé est le début de ce processus de minage des notions littéraires. L'auteur, en tant qu'entité abstraite avec un correspondant physique (l'écrivain), certes nécessaire à la production d'un texte, est mis en cause:

Non, mon cher Bourgeois, je ne suis pas l'auteur de mes tracts. Ce billet lui-même n'est pas de ma main.

L'auteur, un jeune homme modeste, quelque peu distant sans doute, je ne crois guère qu'il te soit donné de le connaître.¹⁰⁶

Dans cette lettre, écrite en réponse à une polémique dont on ne connaît pas les méandres, le problème qui se pose est bien caractéristique de la critique littéraire du XX^{ème} siècle, surtout de la deuxième moitié. Or, Nougé avance quelques prémisses qui entrent en contradiction, mais qui, en même temps, du point de vue de la différenciation entre auteur abstrait et auteur physique, sont très valables. Il faut surtout voir de quelle manière Nougé déroute son lecteur (dans ce cas, un lecteur très spécifique, mais ce sont des procédés qu'il travaillera tout au long de son œuvre, comme on le verra plus loin): simultanément il assume et il refuse la responsabilité de *ses* tracts.

Par cette position paradoxale, c'est la notion même d'auteur, telle qu'elle était codifiée et figée dans les années vingt, qui se voit mise à l'épreuve. D'autre part, l'œuvre de

¹⁰⁵ Ce jeu sera encore plus complexe chez Cingria, vu qu'il y aura de la narration ; dès lors le pacte de lecture comportera encore plus d'enjeux (cf. point 6. «Le lecteur dans le jeu de l'écriture», chapitre III : «La mécanique complexe de la machine cingriesque»), partie A : Charles-Albert Cingria.

¹⁰⁶ Lettre n.º10, *Lettres Surréalistes*.

Nougé est en elle-même l'anti-œuvre. À l'image de l'anti-héros qui fait tout ce qu'un véritable héros ne doit pas faire, l'œuvre de Nougé présente un certain nombre de caractéristiques qui la font être tout le contraire d'une Œuvre, pensée, organisée, construite dans le but d'en être une.

Nougé a en effet été cohérent: s'il combattait la tradition et les valeurs traditionnelles, il l'a fait jusque dans les moindres détails et en particulier dans sa production littéraire. Au contraire d'autres surréalistes (tels Breton, Aragon ou Lecomte, par exemple), il n'a jamais voulu construire une Œuvre, pour la laisser pour la postérité, dans une société que, finalement, il tentait de déconstruire.

Ce n'est que dans ce sens que l'on peut parler de «refus de l'œuvre». Le surréaliste belge refuse complètement la notion d'œuvre traditionnelle. Il faut noter toutefois une remarque fondamentale: s'il refuse une notion, il en construit une autre, consciemment ou non. La question est aussi de déceler si Nougé refusait tout simplement de construire toute œuvre, fût-elle traditionnelle ou novatrice.

Si sa prétention était de refuser toute œuvre, les textes qui sont arrivés jusqu'à nous, mettraient par terre une telle prétention. La survie des textes de l'auteur, malgré son apparent détachement, dénoncerait, dans une certaine mesure, un abîme insurmontable entre ce qu'il désirait faire et ce qu'il est arrivé à mettre en place. D'autre part, on peut affirmer, comme Michel Biron, que «[l]e travail littéraire se donne ici comme fragment d'un travail d'une toute autre envergure, qui le subsume et ne lui confère un sens – une légitimité – **qu'au prix d'un renoncement au monumental**».¹⁰⁷

L'œuvre de Nougé s'encadre effectivement dans un projet qui la dépasse (utiliser le verbe «subsumer», c'est, à mon avis, aller trop loin). Le projet des surréalistes, en particulier du groupe de Bruxelles, comprenait le travail en commun sur des fronts divers, notamment l'écriture, la musique et la peinture. C'est dans ce cadre que l'on comprend l'extension et l'importance du travail développé durant de longues années par le couple Nougé – Magritte.¹⁰⁸ Dans *La Conférence de Charleroi* sont présentés les grands axes de ce projet et, bien que la musique soit le sujet principal, les autres arts y sont inclus et tenus comme des équivalents. Le projet est donc grandiose et fait preuve d'une utopie dont les

¹⁰⁷ Michel Biron, "Le Refus de l'œuvre chez Paul Nougé", p.53. C'est moi qui souligne.

¹⁰⁸ Sur ce travail à quatre mains, cf. Ana González Salvador, "«Éloge de l'espace»: isolement, traces (Magritte, Nougé)" et Estrella de la Torre, "Paul Nougé – René Magritte, histoire d'une amitié", *Correspondance (El Surrealismo Belga)*, pp.57-62 et pp.77-83, respectivement.

membres du groupe se sont rendus compte. Quoi qu'il en soit, on ne peut jamais parler du «renoncement au monumental» comme du prix à payer: ne pas laisser du monumental était plus difficile que de ne pas le faire; ce n'était pas un sacrifice, c'était un choix, conscient, pondéré, *responsable*. Alors, ce renoncement, pourrait-on dire, naît de «[l]a peur du construit, de la forme rigide, cimentée, monumentale[, peur qui] revient comme un leitmotif dans les notes de Nougé» ?¹⁰⁹

Ce n'est pas de la peur. Le sentiment, à vouloir en trouver un, serait surtout du mépris: les formes rigides, cimentées, monumentales sont les témoins et les continuateurs d'une société aux valeurs abominables. Comment pourrait-on donc suivre ces formes? Il fallait les anéantir, non pas uniquement pour les détruire, mais pour permettre de construire du neuf, dans une société changée, à l'esprit éveillé; une société active et pensante. C'était pour elle qu'ils travaillaient. Le travail des surréalistes bruxellois, et de Nougé en particulier, ne s'est pas borné à des questions esthétiques ; mais ils ne les ont pas non plus niées: ils ont tout simplement tenté de construire *autre chose*.

Les «objets bouleversants» ne naissent pas du néant: ils sont construits avec ce qui existe, mais tout en créant du nouveau. Si ces «objets bouleversants» (textes, photographies, toiles, etc.) existent encore aujourd'hui, beaucoup d'entre eux ont perdu leur caractère bouleversant. Ceci ne signifie pas qu'ils ne soient plus valables de nos jours, mais simplement, comme l'écrivait Nougé dans une lettre à Mariën, «certaines choses, charmantes en 1920, supportables en 1930, sont quelque peu ridicules en 1940».¹¹⁰

C'est parce qu'il a cette conscience que la préface à *La Conférence de Charleroi*, écrite en 1946, est teintée d'un goût amer et de désillusion, mais apparemment sans regrets. Si l'on est tenté de dire que Nougé admet ici la dévalorisation de son texte et de sa pertinence dans ce contexte, le point d'interrogation que l'on y trouve n'est pas un hasard: il laisse la porte ouverte au doute. Car, malgré les «précisions que l'on y pourrait apporter» (LCC, 173), *La Conférence* demeure un texte valable au niveau des idées, des points de vue et des notions qui y sont explicitées. Après la guerre, après la conférence, après le spectacle, Nougé sait que *l'expérience continue*.¹¹¹

¹⁰⁹ Michel Biron, art. cit., p.58.

¹¹⁰ *Lettres Surréalistes*, note à la lettre n.°215, (datée très probablement de janvier 1940).

¹¹¹ Le texte écrit par Nougé en 1941 a un titre fort significatif, *Récapitulation* (HNPR, 140-145) et il reflète l'idée que le surréalisme est encore vivant à l'époque, même si différemment. Pourtant les principes, les objectifs et l'attitude sont les mêmes.

Les «objets, bouleversants» à une certaine époque, sont parfois absorbés et perdent de leur valeur. De nos jours, l'œuvre de Magritte (qui a évolué à partir de 1953 dans un tout autre sens) en est l'exemple le plus flagrant. S'il est certain que Magritte a changé de direction, les temps aussi ont changé, bien que la société que combattaient les surréalistes de Bruxelles se soit à peu près maintenue. L'œuvre de Magritte fait partie aujourd'hui (et depuis quelques décennies) du patrimoine de la société de style petit-bourgeois combattue par les surréalistes. Plus encore, ce patrimoine se situe entre une élite qui peut se permettre l'acquisition des toiles, et le citoyen commun qui s'offre une petite reproduction du bonhomme au visage d'orange, voire un crayon ou un parapluie avec les beaux nuages blancs sur le ciel bleu fort magrittien. D'«objets bouleversants», les toiles de Magritte sont devenues des objets de consommation: «La grammaire de Magritte est entrée dans le langage commun pour ne pas dire dans le commun du langage».¹¹²

Au contraire d'une bonne partie de l'œuvre de Magritte, l'œuvre de Nougé n'est pas encore institutionnalisée (le sera-t-elle jamais?). Les textes de Nougé ont gardé un bon nombre d'aspects bouleversants, comme on pourra le voir dans le chapitre qui suit. Et si, comme il en va de Michel Biron, beaucoup de critiques et de lecteurs voient dans l'œuvre nougéenne, des fragments d'une Œuvre qu'il aurait voulu si grandiose qu'elle était «irréalisable»,¹¹³ on découvrira peut-être que les fragments nougéens sont alors autre chose...

¹¹² Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.148.

¹¹³ Michel Biron, art.cit., p.70.

CHAPITRE III – LE LABYRINTHE DES PIEGES

Dans l'éventail de commentaires émis sur Paul Nougé et son œuvre, l'on oublie trop souvent que le surréaliste belge était un joueur¹. Le jeu traverse en effet sa vie et toute son œuvre. Le défi n'est pas de trouver les textes où les jeux sont présents, le défi serait plutôt d'en trouver un où ils en seraient absents. L'autre défi, plus subtil et exigeant, est de repérer ces jeux (chercher à localiser *tous* ces jeux serait entrer dans l'utopie) – d'y être sensible, de les apercevoir, de les comprendre et, surtout, de se demander non ce que le jeu signifie, mais quel est son effet sur le lecteur.

Pour le lecteur, tenter de comprendre quels sont les effets des jeux nougéens ne constitue pas une hypothèse, une possibilité ou un choix – le lecteur doit y plonger et risquer de se perdre dans le labyrinthe des lignes, des entrecroisements, des carrefours, des voies qui s'ouvrent et qui soudain se révèlent sans issue... Entre l'auteur et le lecteur, voilà un véritable jeu d'échecs où tout mouvement a une intention, un but, une arrière-pensée qui le fonde et l'explique ; chaque mouvement est le reflet d'une logique qui dépend, elle aussi, des mouvements de l'autre joueur. Parmi toutes les difficultés, le raisonnement de Nougé, son positionnement vis-à-vis de l'écriture et, en dernière instance, la propre écriture, sont des données qui entrent dans ce jeu et qui ont leur mot à dire dans ce labyrinthe des pièges que constitue l'œuvre nougéenne dans son ensemble.

S'«il n'est rien qui ne nous soit nourriture ou poison» (*LCC*, 177), il faut tenter de percevoir comment les jeux de Nougé atteignent le lecteur, quels effets possibles, quelles conséquences souhaitables... S'ils sont «nourriture ou poison», c'est à chacun de le découvrir par la lecture et la réflexion. Si ces stratégies, qui contribuent au caractère bouleversant des objets, troublent encore ou ne sont que des objets déjà assimilés et, par conséquent, parfaitement indifférents, c'est à chaque lecteur de le sentir. Il est évident que le lecteur d'aujourd'hui ne le sentira pas exactement de la même façon que celui contemporain de Nougé.

Quoi qu'il en soit, ces jeux qui se jouent eux-mêmes entre le ludique et le plus grave, le plus sérieux que l'on puisse imaginer, provoquent, encore de nos jours, des révolutions sentimentales – «idées, sentiments, volontés» (*LCC*, 210) tournent et bougent –

¹ Cela ne va pas sans faire penser au protagoniste de l'ouvrage *Le Joueur* de Dostoïevski.

l'esprit se réveille, ne fût-ce que pour de brefs instants. Au lecteur attentif donc, c'est par les jeux et par la violence qui souvent en découle, que ces jeux, même s'ils sont plus communs aujourd'hui (c'est une des caractéristiques de la littérature contemporaine), ne sont pas démodés et n'ont que gagné en valeur. Ils ont d'ailleurs augmenté la pertinence des textes, et, peut-être plus encore, leur actualité et leur nature de textes précurseurs, annonciateurs de la modernité.

Si de nos jours, maints écrivains font du jeu un des axes principaux de leur écriture et de leur œuvre, si beaucoup usent du langage pour faire (sou)rire, si beaucoup font des jeux de sens, si beaucoup jouent entre le signifié et le signifiant, peu d'entre eux ont poussé leur réflexion jusqu'aux possibilités ultimes du paradoxe, seulement une infime partie est consciente de ces jeux et des paradoxes qu'ils impliquent.

Le jeu, pour être valable, ne peut pas être gratuit. C'est par le jeu et par le rire que l'on dit les choses les plus sérieuses. C'est par le jeu que tout peut assumer des proportions gigantesques sans pourtant tout révéler. Tout y est, certes; mais tout y est pour nous frapper soudainement ou, tout simplement, pour que l'on rie tandis que les motifs pour lesquels on rit ne se montrent dans toute leur étendue que longtemps après, suite à une longue réflexion.

Jouer (et plaisanter) n'est pas un acte inoffensif. Le jeu peut d'ailleurs être la plus grande arme. C'est cela que défend Valéry qui dit que seuls «les sots croient que plaisanter, c'est ne pas être sérieux, et qu'un jeu de mots n'est pas une réponse».² Nougé va encore plus loin et, sans le dire directement, il défend et pratique un jeu qui est plus sérieux qu'il n'y paraît à première vue; un jeu qui, même s'il agit d'un simple jeu de mots, est non seulement une réponse, mais la réponse la plus efficace qui soit. C'est donc dans ce sens que Nougé écrit, en détournant une expression idiomatique: «Les jeux, peut-être, mais pas les ris» (*EC*, 127).

Dans ce panorama, il convient de voir de quels jeux il s'agit et avec quelles conséquences.

² Paul Valéry, *Œuvres*, t. II, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1960, p.493.

1. La diversité

Parler de jeux dans l'univers nougéen, c'est d'emblée courir le risque d'un malentendu. On peut penser: les jeux de mots, les jeux signifié / signifiant, les jeux de société, les jeux du (des) sens, les jeux de sentiments, les jeux de sonorités, les jeux des mathématiques, les jeux de miroir, les jeux du corps...

Lorsque l'on parle des jeux dans ce vaste univers, tous y sont inclus: ceux-là et d'autres encore à déceler. Tout au long de son œuvre, le chef de file du surréalisme belge «s'amuse et se moque, et son jeu et ses artifices font voler en éclats le monde qui va de soi, le monde des automatismes».³ Ainsi, la prétention ici est moins de composer une liste, ou de relever leur ensemble, que de tracer, à partir de quelques exemples, l'importance et surtout la logique des jeux dans l'œuvre du joueur.

1.1. Les titres

1.1.1. Les ouvrages

De prime abord, ce qui touche le lecteur, ce sont ces gros caractères qui apparaissent, normalement, en tête du texte: le titre. Il faut noter aussi que quelques textes de Nougé n'ont pas de titre.

C'est là que l'on peut trouver les premiers jeux, qui reflètent souvent ce qui est développé tout au long du texte (plus théorique ou plus poétique) et, qui, en outre, illustrent diverses stratégies de jeu mises en pratique par l'auteur.

Avant de plonger dans les titres des textes, il convient de s'arrêter quelques instants aux premiers titres qui nous apparaissent – ceux de quelques ouvrages :⁴

³ Geneviève Michel, "Paul Nougé et les «lambeaux de langage». Quels procédés pour quels effets ?", in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, p.227.

⁴ Il faut noter de nouveau que certains textes sont repris dans certains recueils (par exemple, *Les Cartes transparentes* ont été re-publiées posthumément dans *DMROP*, 9-35). Ces informations ont déjà été données de façon plus détaillée dans le point 1.1. «Des textes à leur publication», dans le chapitre I «Œuvre et Critique».

Histoire de ne pas rire
L'Expérience continue
Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée
Un Portrait d'après nature
Les Cartes transparentes
Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin
La Musique est dangereuse
Fragments
Érotiques
René Magritte (in extenso).

En fait, à part les trois derniers titres, tous les autres sont des phrases de Nougé (avec ou en dehors de sa connaissance) ou des titres attribués par Nougé lui-même. Sous le titre de *Fragments*, il y a deux publications différentes comme on a déjà eu l'occasion de le référer (l'un qui reprend les textes de Nougé publiés dans *Le Fait accompli*⁵ ; l'autre est un choix de textes). Les deux s'inspirent donc de la publication posthume faite par Marcel Mariën. Les *Érotiques* réunissent des textes (mais les scientifiques en sont encore exclus et restent des inédits) dont le sujet principal est la sexualité, d'où le titre.⁶ *René Magritte (in extenso)* est un titre très intéressant qui indique que, même s'il s'agit d'*images*, c'est par le langage qu'elles vont être traitées.

Dans tous les titres cités, le jeu est clairement présent – les cartes sont «transparentes». Serait-ce un jeu de cartes? Uniquement par le titre, on ne peut pas le savoir. Quoi qu'il en soit, la question se pose et la référence au jeu est bien là, même si c'est uniquement par l'ambiguïté du mot «cartes».

La surprise est aussi une autre caractéristique: dans quelle mesure la musique est-elle *dangereuse*? Comment est-ce possible?

⁵ Le titre *Fragments* est suivi d'un numéro. C'est ainsi que plusieurs numéros de *Le Fait accompli* s'intitulent ainsi.

⁶ Ce titre ne semble pas avoir été donné par Nougé, qui a effectivement écrit des *Notes sur l'érotisme*; il a (aurait) écrit à partir de récits érotiques (cf. *Georgette*, EC, 351). Mais, s'il admirait Bataille et Sade, ce n'était pas uniquement parce qu'ils abordent la sexualité – ils le font en utilisant la langue française, en la remaniant, en questionnant d'une part les habitudes et, d'autre part, le langage. Est-ce que les textes de Nougé que l'on a réunis sous ce titre se veulent des *érotiques* ou plutôt des *expériences* de littérature érotique? À ce propos, cf. aussi *De la chair au verbe* (HNPR, 131-135) où l'auteur observe, par rapport à la langue française, qu'elle «ne sait pas désigner ce dont elle use par ailleurs avec tant d'adresse» (HNPR, 133).

Une problématique capitale est présentée par le titre *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée*: le(s) rapport(s) langage – pensée, rapports toujours en mouvement et jamais très clairs ou explicites (la pensée n'est qu'une *rumeur*, et, en plus, elle est *oblique*).

Les plus grandes questions (et dans la ligne de la problématique qui vient d'être énoncée) se posent quant aux deux importants recueils où est présente une grande partie de l'œuvre nougéeenne: *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*.

Le premier titre reprend une expression idiomatique de la langue française (*histoire de [ne pas] rire*) qui semble introduire une histoire sérieuse, grave. Mais rien ne nous indique de quel le thème, ni de quelle(s) histoire(s) il s'agit... Expression commune liée à la tradition qui vise la gravité du sujet, *Histoire de ne pas rire* traite en effet de sujets fort sérieux, comme le langage et la remise en cause de la tradition et des lieux communs tels que ce titre. En même temps, d'une part, on raconte une histoire (celle des surréalistes bruxellois) et, d'autre part, on fait et provoque l'histoire dans le sens où ces textes sont à l'origine des actions du groupe.

Quant à *L'Expérience continue*, ce n'est pas un titre très parlant à première vue; il est simple et composé de mots communs, dont l'association n'est guère surprenante. Toutefois, il suffit de prêter un instant d'attention, il devient alors plus poignant et soulève plus de questions que le précédent. D'abord, ce mot «continue», est-il un verbe? Un adjectif? Et quelle s'avère être cette expérience? Quelle est la notion de temps qu'y est impliquée? Quelle est la part du sujet? Et, finalement, quelle est la finalité de cette expérience (parce que toute expérience a une fin, qu'elle soit confirmer ou infirmer une hypothèse)?

Ainsi, dans ces deux titres, on trouve deux des jeux les plus importants de l'œuvre nougéeenne: la mise en cause du lieu commun et le jeu de mots (sans aucun hasard). Il est certain que ce n'est que le deuxième que l'on peut nettement percevoir dès la lecture du titre. Quant au premier, cette mise en cause n'est perceptible que si l'on pense que, parce que Nougé la met en évidence, cette expression est remise en question – elle est tellement utilisée que, *d'habitude*, on ne s'en rend même pas compte; mais, mise en relief, en attirant l'attention sur elle-même, elle contraint le lecteur à la questionner, ou au moins, à la remarquer.

En ce qui concerne *L'Expérience continue*, le jeu est surtout basé sur l'ambiguïté du mot *continue*: verbe ou adjectif?⁷ C'est l'expérience qui prime? La durée de cette expérience (sa continuité) est-elle le plus important? Mais une autre question, qui n'est pas un jeu en soi-même, cache un jeu d'écriture essentiel à la compréhension de l'univers nougéen: quelle est cette expérience?⁸

Notons que le mot «expérience» est souvent lié au monde des sciences dites *exactes*. D'ailleurs, il en est l'élément capital – c'est à travers les expériences que l'on évolue, que l'on découvre, que l'on connaît. Le jeu voilé s'établit ici au niveau du langage. Ce simple mot dans un recueil à l'allure plutôt poétique, témoigne de cette intrusion, ou invasion (un amalgame?) du langage scientifique⁹ dans l'univers de la littérature, notamment de la poésie et de la philosophie¹⁰.

Dans ce panorama, il y a un titre qui renferme le mot-clé de l'univers nougéen au niveau des démarches et de ses objectifs: *Subversion des images*¹¹. En fait, il s'agit d'un ouvrage où on peut voir quelques «notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur» (*SDI*, page du titre) prises en 1929/1930. Mais, pour le moment, notons uniquement le titre: *Subversion des images*. Le but: subvertir, arriver à la subversion. De quoi? Des images. Quelles images? Peut-être toutes, peut-être celles que l'on a, peut-être encore celles que l'on se fait; ou plutôt peut-être celles construites depuis longtemps... Ce qui importe est la subversion – surtout des images toutes faites.

Or, ce jeu (et qu'est-ce que la subversion sinon un jeu majeur?) est celui qui peut servir à caractériser maints autres: les jeux servent la subversion. Subvertir pour rompre violemment, pour bouleverser, pour transformer, pour contraindre à la métamorphose. C'est en effet dans cette logique que surgissent les «objets bouleversants».

⁷ Une exploration des possibilités polysémiques des mots qui est caractéristiques de maints auteurs belges (cf. les exemples présentés dans Marc Quaghebeur, Véronique Jago-Antoine, Pierre Verheggen, *Un pays d'irréguliers*).

⁸ Sur l'expérience et la valeur qu'elle assume dans l'œuvre de Paul Nougé, cf. Lénia Marques, "L'Entre poésie et théorie nougéen", Colloque *L'Entre-deux*, University of Toronto, avril 2004 (URL: <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/entredoux/leniamarques.htm>).

⁹ Le langage scientifique se limite ici à comprendre le langage des sciences dites *exactes*.

¹⁰ Par ce mot, je fais référence aux textes théorico-philosophiques de Paul Nougé – textes qui se rapprochent de l'essai.

¹¹ Encore une fois, un ouvrage publié grâce aux soins de Marcel Mariën.

1.1.2. Les textes

1.1.2.1. Les titres par les titres...

Les titres sont certes importants, mais ce n'est pas seulement les titres des recueils; d'ailleurs, il s'agit moins des titres des recueils que de ceux des textes même. La plupart des textes publiés de Paul Nougé ont été intitulés par l'auteur; mais il y en a d'autres (pensons à la plupart de ceux publiés dans *Le Fait accompli*)¹² qui ne font pas partie de ce groupe.

Devant l'œuvre de Nougé, composée d'une grande quantité de textes (plus ou moins) brefs, le lecteur est confronté à deux situations très particulières :

- a) il y a des textes qui possèdent un titre, mais qui n'ont pas été donnés par l'auteur;
- b) il y en a qui n'ont simplement pas de titre (absence que l'on observe surtout dans les textes plutôt poétiques).¹³

Les raisons pour lesquelles Nougé n'a pas donné de titres à beaucoup de ses textes sont inconnues. Peut-être parce qu'ils ne seraient pas publiés (Nougé ne prétendait pas faire carrière d'écrivain)¹⁴; ou qu'il n'y avait pas trop pensé; ou que les textes étaient encore inachevés; ou qu'il avait oublié d'en mettre; ou que, tout simplement, ils n'étaient pas censés en avoir...¹⁵ À cette question personne ne saura répondre.

Dans un deuxième moment, il convient de regarder de plus près les titres. Il suffit en effet de considérer quelques instants les tables des matières, en particulier des deux recueils les plus importants, *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*. Avant d'aller plus loin, il faut noter que non seulement le premier est plutôt théorique (pourtant teinté de poésie), tandis que le deuxième est plutôt poétique (sans cesser de réfléchir la théorie

¹² Certains titres de ces textes sont de Marcel Mariën (qui les a fait publier); entre eux, il y a des *Fragments*, des *Notes (sur la magie, par exemple)*.

¹³ Cf. *L'Expérience continue*.

¹⁴ Au contraire de René Magritte et d'André Souris pour qui leur art était leur moyen de survie, Paul Nougé et Louis Scutenaire se trouvaient dans une situation tout à fait différente – ils pouvaient, sans risquer de ne pas avoir d'argent pour se payer à manger, faire ou ne pas faire ce qu'ils voulaient au niveau de l'écriture, dire ce qu'ils pensaient et jugeaient sans trop peser les conséquences... – ou en les pesant mais non pas au niveau personnel, de carrière et de survie. C'est là que réside aussi une des grandes différences entre les surréalistes (en particulier, au sein du groupe de Bruxelles) et qui a provoqué et marqué quelques moments de divergence et d'incompréhension.

¹⁵ Nougé joue avec les titres, mais également avec leur absence et la conscience pleine de leur absence. Sinon, comment expliquer le titre de ce petit texte: *Sans titre?* (*ERO*, 27).

définie dans le premier),¹⁶ mais, et c'est le plus important, les textes du premier ont presque tous été destinés à la publication ou, du moins, ils avaient un destinataire. Par ailleurs, les textes de *L'Expérience continue* sont, bien au contraire, l'exemple de l'intimité et du privé (seuls, un très petit nombre de ses amis connaissaient une partie de cette œuvre).¹⁷

Cette différence s'observe aussi au niveau des champs auxquels les titres renvoient. Dans *L'Expérience continue*, on peut regrouper grossièrement les titres par quelques allusions à certains domaines: le miroir, la vision, la lumière, le langage, la maxime et l'aphorisme, la musique, la quête et l'aventure, le danger, le mouvement, les sciences *exactes*, le corps, le jeu, la tradition, la violence et la mort, l'imaginaire religieux, la littérature (certains auteurs) et, finalement, ceux qui ne semblent renvoyer à aucun champ en particulier.

Pour *Histoire de ne pas rire*, ces champs thématiques diffèrent quelque peu: le cinéma, la réflexion, l'action, l'expérience, le mensonge et la sincérité, la folie, les amis, la poésie. En fait, la poésie peut être incorporée aussi bien dans la réflexion que dans la littérature, celle-ci étant toutefois bien plus générale. Donc, la littérature, le monde de l'image (miroir, vision et lumière) et le langage sont des allusions que l'on trouve dans les titres inscrits dans ce recueil.

On peut donc déceler quelques thèmes et quelques images qui reviennent dans l'univers nougéen uniquement à partir des titres. Néanmoins, il serait nettement insuffisant de s'arrêter à une telle approche. Un grand nombre de ces titres sont très révélateurs. Ils constituent, en eux-mêmes, des jeux. Regardons de plus près quelques titres illustratifs de l'œuvre de Nougé :

- a) *La Chambre aux miroirs* (EC, 229-245): une chambre remplie de miroirs, comme il y en a dans les foires, où l'on voit son image réfléchie à l'infini, tel

¹⁶ L'un et l'autre ont été construits en parallèle. Il ne faut pas penser que d'abord Nougé a pensé une théorie pour, ensuite, l'appliquer et l'expérimenter – l'une et l'autre se nourrissent et se développent mutuellement. Comme l'affirme Madeleine Frédéric pour les équations poétiques de Nougé, il «théorise, mais en même temps déplie et met en acte, en pratique, une technique poétique» ("Nougé-Desnos: fragments d'une poétique comparée", Paul Aron (coord.), *Textyles*, p.92). André Blavier va même plus loin quand il écrit: «Il convient donc, avant tout, d'affirmer que chez Nougé la critique est encore poésie, et que la poésie est critique [...]» ("*L'Expérience continue*", *Phantomas*, n.°68-72, juillet 1967, p.120).

¹⁷ Par exemple, le musicien André Souris pour qui Nougé avait écrit quelques chansons afin qu'elles soient transposées en musique (cf. par exemple certaines des *Cartes Postales*, EC, 17-26).

que dans un kaléidoscope. Le jeu est donc celui du sens qui renvoie à la réflexion dans un espace commun.

- b) *Machine poétique* (EC, 196-197): la poésie comme une machine? Ou une machine (par exemple l'écrivain) qui produit de la poésie? Ambiguïté de sens mais aussi confrontation de mots aux champs sémantiques opposés: la machine renvoie au physique, au mécanique, construit, produit sans réflexion et en quantité, tandis que l'adjectif poétique appartient à ce qui est unique, spécial, spirituel et intellectuel.
- c) *Qui va à la chasse perd sa place* (EC, 37): reprise d'un proverbe qui appartient à la tradition. Ce renvoi au champ linguistico-culturel de la tradition n'est pas un jeu en soi, mais toute son étendue va se mesurer avec le développement du texte. Le jeu principal dans ce titre est la familiarité avec laquelle on l'appréhende – familiarité qui cause, paradoxalement, une sensation d'étrangeté et, en particulier, des questions qui peuvent être soulevées, uniquement provoquées par le manque d'habitude d'utiliser ce genre de phrase (dans ce cas, un proverbe) avec un tel relief.
- d) *Plumière de l'image* (EC, 86): jeu de mots qui consiste dans le changement de quelques lettres. Lumière de plumage, plumièrre de l'image, lumière de l'image, plumier de lumière... Le jeu s'établit entre trois mots: plume (dans ses deux versants plumage et plumier), lumière et image. D'une part, la «plumièrre» (fusion de plumage et de lumière par la seule présence de la lettre *p*) finit par être un ensemble de plumes lumineuses qui semble suivre l'exemple d'une image (déjà vue). Le *p* ajouté au début du mot «lumière» a été volé par l'auteur au mot «plumage» qui, sans son *p*, devient «lumage». Or, la sonorité de ce dernier *mot* ne va pas sans évoquer l'«image». Image de plumes, lumière de l'image, lumières des plumes, lumières du plumage: *plumièrre de l'image*. Par le jeu d'une lettre (et d'une apostrophe), l'auteur condense plusieurs possibilités d'interprétation et de jeux dans le jeu (apparemment très simple) de déplacement d'une lettre. D'autre part, «plumièrre» peut être la fusion entre

plumier et lumière (ce qui féminise le premier mot du titre). Dans ce cas, dans le même titre, l'écriture, l'image et la lumière qu'elles apportent sont présentes, et mises en rapport, par ces jeux de mots établis surtout à partir des mots de la famille de «plume».

- e) *Chansons à chanter (pour Barbara) (EC, 115-142)*: en se basant sur la répétition de mots de la même famille (le nom et le verbe), Nougé dénonce une évidence apparente démentie dans le champ poétique où il y a des *chansons* qui ne sont pas *à chanter*, du moins dans le sens musical. Ces poèmes étaient destinés à être les paroles de certaines compositions musicales (à inventer par la chanteuse française Barbara),¹⁸ d'où ce jeu un peu enfantin qui, par la répétition, met en évidence le but avec lequel ils avaient été construits, d'ailleurs, bien au style des comptines.

- f) *À la trace des rêves (EC, 37)*: titre très poétique, qui suggère une quête incessante et impossible à accomplir, *à la trace des rêves* peut traduire le sentiment de Nougé, mais il y a deux aspects très importants à remarquer qui ont à voir avec les deux noms qui composent le titre. Si l'on est sur la trace de quelque chose, c'est parce que ce quelque chose nous échappe ou bien que nous l'avons perdu – c'est ainsi que cela prend des allures de découverte, d'aventure, de quête. Finalement, quand l'objet de cette quête sont les rêves, la quête devient chimère: «rêver l'impossible rêve».¹⁹ En fait, depuis que Freud a créé la psychanalyse, utilisant aussi l'interprétation des rêves comme méthode, être *à la trace des rêves* peut ne pas être uniquement un voyage intérieur, mais bien se faire l'écho de la psychanalyse et de la découverte de l'inconscient à travers les (récits de) rêves. Ainsi, on joue sur un sens tout à fait poétique, intérieur et privé, sans écarter la possibilité qu'il s'agisse d'un processus de la méthode psychanalytique.

¹⁸ Paul Nougé et Barbara se sont connus à Bruxelles dans les années 50. Apparemment, Nougé est tombé amoureux de la chanteuse (ainsi que de son amie Éthère, à qui sont dédiés, sinon tous, la plupart des poèmes de *Les Cartes transparentes*). Le poète lui a écrit quelques poèmes pour qu'elle leur donne une composition musicale ce que, à ce que l'on sait, Barbara n'a jamais fait, préférant écrire elle-même ses paroles (cf. AML, FSXLVII/208/12/143 ; Robert Wangermée, Présentation de *Chansons à chanter*, in Paul Nougé, *La Musique est dangereuse*, pp.193-196).

¹⁹ Jacques Brel, «La Quête», Polygram (França), 1990.

- g) *Introduction aux équations et formules poétiques (esquisses)* (EC, 187-189): si ce n'était l'adjectif «poétiques», plus que dans un recueil poétique, ce titre semblerait être plus adéquat dans un livre de mathématique. Il y a nettement une fusion entre les mathématiques (vocabulaire, démarche, processus, raisonnement) et l'écriture (la poésie). Mais ce ne sont que des «esquisses» à une «introduction». Il s'agit uniquement du début d'une démarche que Nougé semble proposer: donner / inventer des «équations et formules poétiques».
- h) *Le Dessous des cartes* (EC, 209-227):²⁰ le jeu est ici représenté par le jeu de cartes. Mais le jeu est aussi de découvrir ce qui est caché: connaître les deux faces non de la médaille, mais de la carte – voir ce qui se trouve au-dessous²¹.
- i) *Le Jeu des mots et du hasard* (EC, 267-286): encore une fois, le jeu est directement présent.²² Cette fois-ci, il s'agit d'un jeu où règnent les mots ainsi que le hasard. Mais n'est-ce pas le cas de la plupart des discours? D'autre part, il y a un écho de la pièce de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et de l'hasard*, qui a certainement inspiré Nougé. Le format du jeu de cartes, Nougé l'a très probablement repris d'Odilon-Jean Périer, qui en avait fait un, *A tous hasards* (1925), pour ces amis.²³
- j) *Menaces quotidiennes* (EC, 85): le danger, que l'on croit n'être qu'occasionnel, se manifeste ici quotidiennement. Titre fort, qui dénonce les dangers auxquels tout individu est soumis au jour le jour. Jeu entre le caractère plutôt rare que l'on donne aux menaces, et l'adjectif qui dénonce leur existence permanente. Ce jeu s'achève donc dans un sentiment de surprise, d'étrangeté et de violence (en particulier, pour le sens commun).

²⁰ Ce spectacle a été présenté une fois à Bruxelles, le 2 février 1926, et est un exemple de l'intersection de la littérature et de la musique (texte de Paul Nougé, musique d'André Souris et Paul Hooreman).

²¹ Encore une fois, une référence au dessous, au bas, au caché, à ce qui est voilé et masqué par les apparences ou par ce qui est donné à voir – ou serait-ce plutôt à ce que l'on *veut* donner à voir?

²² Ce jeu était à l'origine un véritable jeu de cartes ; cartes où étaient inscrits des mots ou rien du tout – le vide y trouvait également sa place.

²³ *A tous hasards*, AML, ML 09412/0001. Cf. Madeleine Defrenne, *Odilon-Jean Périer*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957.

- k) *Vierge renversée* (EC, 82): le thème religieux apparaît sous les traits de l'une de ses icônes les plus puissantes: la Vierge. Mais celle dont il est question est «renversée». Cet adjectif annonce une inversion de l'image que le Christianisme en a faite et, en même temps, des valeurs et épisodes religieux qui y sont liés. Nougé joue, d'autre part, sur ce qui peut être entendu comme une position d'une statue («renversée»), mais aussi sur le sens sexuel (très familier) que peut assumer l'expression «renverser» une fille, une femme.²⁴
- l) *Mais osez, osez, osez donc* (EC, 117): il semble que Nougé ait repris ici la structure de l'expression presque idiomatique «mais entrez, entrez donc». L'utilisation du verbe «oser» à l'impératif et sa répétition sont comme un défi au lecteur. La curiosité de celui-ci est fortement provoquée par l'adversative qui commence la phrase: quelle est donc cette situation qui fait surgir ce *mais* qui, par la suite, devient un défi au lecteur?
- m) *L'Escalier à l'étoile* (EC, 72): un titre qui associe sans doute deux éléments qui n'ont apparemment rien à voir l'un avec l'autre. La seule situation que l'on peut imaginer avec ces deux éléments, serait un escalier qui pourrait mener aux étoiles. Mais l'un et l'autre faisant partie d'un même objet, c'est une association purement surréaliste. D'ailleurs, il pourrait s'agir d'une fusion bien magrittienne: deux objets communs et connus mis dans une situation différente de ce qui est habituel. Pourtant, l'escalier monte et les étoiles sont en haut: serait-ce une évocation de la transcendance?
- n) *De la chair au verbe* (HNPR, 131-135): si dans la mythologie chrétienne, le verbe a la suprématie sur la chair («le verbe se fait chair», selon les Écritures), si dans les rituels chrétiens les deux se manifestent, Nougé inverse la proposition et joue avec les valeurs que les deux termes assument d'habitude, dans une pensée religieuse: la chair surgit en premier lieu et c'est de la chair que l'on peut passer au verbe. Au commencement était la chair...

²⁴ Je remercie Danielle Foucaut de m'avoir élucidé sur l'ambivalence de cette expression.

- o) *Réflexions à voix basse* (HNPR, 20-21): les réflexions se font pour un public, ou bien elles sont intérieures, au niveau de la pensée, de soi pour soi – dans ce cas, ce n'est ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Nougé semble creuser ces réflexions au milieu de ce qui arrive normalement – ce sont des réflexions avec sonorité, mais qui ne prétendent être entendues (dans le sens de «comprises») que par quelques-uns (notamment par celui à qui elles sont dédiés: *pour A.B.* – c'est-à-dire André Breton). Ce sont des réflexions pour donner à réfléchir.

- p) *Le Problème de la sincérité* (HNPR, 90-91): ce n'est pas le problème du mensonge, ni de la fausseté avec tout son poids moral, éthique et social, mais le problème de la sincérité: de son (in)existence ou des problèmes qu'elle cause? C'est sur cette ambiguïté que joue le titre.

- q) *La Lumière, l'ombre et la proie* (HNPR, 85-89): le rythme ternaire marque ce titre, qui ne va pas sans faire penser aux fables. Il y a trois éléments, dont deux antonymes (lumière et ombre) et l'objet/objectif du jeu (la proie). Mais est-ce qu'il s'agit vraiment d'antonymes? Pas tout à fait: comment avoir de l'ombre sans lumière puisque le deuxième est une condition essentielle à son existence? Entre le clair/obscur, entre les jeux de lumière, un autre jeu se développe: la chasse. Quel en est le décor? Quelle est cette proie?

- r) *Les Images défendues* (HNPR, 223- 260): a) elles peuvent être interdites, mais (et pour cela même peut-être) elles vont être exposées; b) ce sont celles que l'auteur défend contre tout et auxquelles il croit. Laquelle de ces deux options est la plus correcte? Comment le dire? C'est bien sur l'ambivalence de «défendues» que tout le titre joue et que les images acquièrent leur importance et exigent, en même temps, un questionnement.

Les jeux des titres ne se terminent pas là. Il y a en fait ce que l'on pourrait considérer comme une catégorie un peu spéciale, un peu à part.²⁵ Ces titres (et en

²⁵ On serait tenté de le faire, mais est-ce que ce serait correct dans l'univers de l'œuvre nougéeenne de parler d'une "catégorie" différente? De prime abord, un premier problème se pose: peut-on vraiment prétendre à une catégorisation de l'œuvre de Nougé? Et, en le faisant, n'est-ce pas subvertir la philosophie de l'auteur et les

particulier, ces textes) viennent dans la lignée de ceux de *Correspondance*. D'ailleurs, notons que le titre de l'un des tracts écrits par Nougé sous l'aventure de *Correspondance* n'est que le changement d'un mot (l'adjectif)²⁶ du titre d'un ouvrage de Jean Paulhan : *La Guérison difficile* devient, sous la plume de Nougé, *La Guérison sévère* (HNPR, 24-26). De Jean Paulhan, Nougé reprendra encore un autre titre: *L'Expérience du proverbe*²⁷ devient *Expérience du proverbe*.²⁸ C'est-à-dire que le surréaliste retire le déterminant défini et élargit le domaine de l'expérience. En fait, par les titres seuls (ou plutôt par leur modification), Nougé laisse percevoir sa critique, et, on pourrait aller plus loin et dire qu'il fait passer son message.

Il est certain que l'on ne s'en rend compte que si l'on connaît les textes de ces auteurs (il ne faut pas oublier que Nougé écrivait pour un public très précis et cultivé). Toutefois, il y a d'autres titres qui, ne se trouvant pas très éloignés de cette politique, évoquent directement leur auteur *originel*; donc, par le titre, l'auteur visé est immédiatement identifié. Tels sont *Quelques écrits de Clarisse Juranville*²⁹ (EC, 363-380), *Un Miroir exemplaire de Maupassant* (EC, 387-410) et *La Parole est à Baudelaire* (EC, 353-361). Ces deux derniers et leur rapport au développement que Nougé leur a donné feront l'objet d'autres remarques, vu que toute l'étendue des titres se perçoit lorsqu'ils sont mis en parallèle avec le texte écrit par Nougé et celui (ou ceux) écrits par les autres auteurs.

Par ce simple abordage des titres et la tentative d'une explication intrinsèque, on s'aperçoit de la richesse des jeux de Paul Nougé dans son écriture: qu'ils soient plus simples ou plus complexes, plutôt linguistiques ou plutôt basés sur les imaginaires et les références les plus diverses – changement d'une lettre ou allusion à une figure – les jeux nougés priment par leur diversité. Jeux que l'on trouvera fréquemment dans l'ensemble

principes même de son œuvre? Deuxièmement, ces titres constituent le reflet d'une pratique très usuelle et solidement défendue chez l'auteur: la parodie (cf. dans ce chapitre, point 1.2.2.2. «Les titres par les textes»).

²⁶ On peut parler d'«intervention minime» (Geneviève Michel, "Paul Nougé et les «lambeaux du langage». Quels procédés pour quels effets ?", pp.209-212), mais on peut déjà entrevoir ici un des procédés ironiques utilisés par Nougé, associé, dans ce cas, à la parodie : le changement d'un seul mot (cf. les mots d'alerte dont parle Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp.168-169), tout particulièrement d'un adjectif (cf. Marika Müller, *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 148-151).

²⁷ Jean Paulhan, *L'Expérience du proverbe*, Paris, L'Échoppe, 1993.

²⁸ Paul Nougé, "Expérience du proverbe".

²⁹ Clarisse Juranville était une institutrice qui avait élaboré et signé un manuel de grammaire. Nougé reprend cette grammaire et ses exemples pour les changer. Dans sa «préface», le chef de file du surréalisme de Bruxelles attribue à Magritte la découverte de cet ouvrage, faite «par hasard». C'est ainsi sous la signature de Clarisse Juranville que paraissent deux textes : *Quelques écrits de Clarisse Juranville*, déjà mentionné, et *Nouvelle Géographie élémentaire*.

de ses textes. Mais avant de plonger dans les textes, il convient de faire quelques remarques sur le rapport titre – texte; rapport qui permet de juger de la grande force des textes de l'auteur.

1.1.2.2. Les titres par les textes...

Comme ce rapport est extrêmement important et qu'il est présent dans de nombreux textes, reprenons, par exemple, les deux titres laissés en suspens plus haut: *Un Miroir exemplaire de Maupassant* (EC, 387-410) et *La Parole est à Baudelaire* (EC, 353-361).

a) *Un Miroir exemplaire de Maupassant*

Un Miroir exemplaire de Maupassant a été publié dans *Les Lèvres Nues*³⁰ et signé du pseudonyme Ganchina. Si dans *L'Expérience continue* ce pseudonyme n'apparaît pas (sauf dans la note écrite par Marcel Mariën), il est intéressant de savoir pourquoi Paul Nougé aurait signé Ganchina et non Guy de Maupassant-Nougé, par exemple (genre de signature qu'il va utiliser lors de la publication de quelques textes de Baudelaire remaniés).

Le titre évoque deux éléments dont l'association est non seulement intéressante mais intrigante. Maupassant est une référence immédiatement identifiée. Mais pourquoi le miroir? De surcroît, un *miroir exemplaire*? Le miroir est en effet un motif très caractéristique de l'œuvre de Nougé. D'ailleurs, lui-même l'avait remarqué dans son *Journal*.³¹ Or, le miroir est censé refléter (ce) qui se présente devant lui – ni plus ni moins que la *réalité* des êtres et des choses. Toutefois, dans beaucoup de textes de l'auteur, cet aspect considéré comme acquis, immuable et surtout inquestionnable, est subverti et, par cela même, mis en cause. Il suffit de penser au titre *La Glace sans tain* (GST, 58-61).

Dans ce cas, il s'agit non pas d'un simple miroir, mais d'un miroir qui est *exemplaire* – sans faute, perfection totale qui doit servir d'exemple ou plutôt qui est fidèle au modèle (Maupassant).³² Mais Nougé croit-il écrire un texte (ou plus précisément un

³⁰ *Les Lèvres Nues*, n.°6, Bruxelles, septembre 1955.

³¹ «(Traiter immédiatement le problème du miroir, qui semble pour moi revêtir une importance singulière. [...])», JNR, 98.

³² Notons que cet adjectif est utilisé spécialement pour qualifier un comportement, une attitude, une façon de réagir. Serait-ce le comportement de ce miroir qui serait exemplaire?

ensemble de 49 textes) à l'image de Maupassant? Ou croit-il plutôt construire un portrait de Maupassant par les textes? Par ailleurs, le miroir assume une grande importance dans l'œuvre de Maupassant, un maître du récit bref, qui exploite les frontières, souvent très souples, entre la lucidité et l'hallucination.

Les doutes sur le titre de Nougé demeurent ainsi encore quelque temps. À ceux-ci s'en rajoutent d'autres encore plus intrigants et étranges quand, dans un premier contact avec l'ensemble des textes, l'on retrouve une courte épigraphe (qui pourrait aussi servir de sous-titre): *Hommage de l'Union Soviétique à Guy de Maupassant* (EC, 389). Une question surgit: qu'est-ce que l'Union Soviétique a à voir avec Guy de Maupassant?

Laissant ces questions en suspens, le lecteur commence à lire les petits textes et, s'il connaît Maupassant, il va sûrement reconnaître au moins quelques phrases utilisées dans ces poèmes où tout semble s'enchaîner mais composer un sens étrange. Des associations d'épisodes parallèles, d'abrupts changements, des fins inattendues³³ – tout s'y trouve.

Le secret de la potion magique qui a donné vie à ces poèmes n'est pas accessible au lecteur qui, tout simplement, les prend, les lit et tente d'en construire un sens. La note de Mariën à la fin de *L'Expérience continue* vient éclairer quelque peu le lecteur. Quoi qu'il en soit, ce qui est important est de savoir que Nougé apprenait le russe et utilisait un Dictionnaire Français-Russe dirigé par Ganchina et, parfois, un des auteurs cités pour illustrer certaines utilisations de la langue française était justement Guy de Maupassant. Inspiré par ce genre d'utilisation de la littérature, Nougé, le joueur, a décidé de jouer avec ces diverses phrases illustratives de Maupassant choisies par Ganchina et en a fait de petits poèmes. Ainsi donc, on comprend pourquoi il avait choisi de signer ce nom comme pseudonyme, pourquoi l'hommage de l'Union Soviétique,³⁴ et pourquoi Maupassant.

Miroir exemplaire, certes: non seulement il s'agit d'une représentation (possible) de la langue, mais ces phrases reflètent *exemplairement*, parfaitement et fidèlement Maupassant, en particulier parce qu'elles sont sa création. En principe, il n'y a pas d'image plus fidèle et plus exemplaire d'un auteur que ses propres mots; sauf quand ils servent à créer un ensemble très différent, qui se veut un jeu avec l'auteur qui les a créés, et avec le

³³ Mais n'est-ce pas là la description de trois des traits caractéristiques les plus importants de l'écriture de Nougé?

³⁴ Connaissant les tendances politiques de Nougé, on ne peut pas bien sûr laisser de côté ce drapeau pour l'U.R.S.S. qu'il hisse, non sans une touche de provocation. Encore une fois, il crée des liens entre divers événements et *invente* des textes qui servent ses principes et ses objectifs.

lecteur. Nougé utilise les mots de Maupassant pour les subvertir par leur utilisation même dans ces paramètres.³⁵

b) *La Parole est à Baudelaire*

Quant aux poèmes de Baudelaire, si le même jeu est présent (jouer avec les mots et les textes d'un autre auteur), quelques différences significatives sont repérables. Il s'agit de cinq textes (deux sonnets et trois proses poétiques) de Baudelaire qui ont été repris et réécrits par Nougé. Ce dernier leur a apporté en effet quelques modifications (parfois apparemment minimales)³⁶ d'où résultent des différences capitales.

Les cinq titres ne sont pas touchés. Ainsi défilent *La Géante*, *L'Amoureuse fidèle*, *Le Cortège équivoque*, *Le Miroir* et *Le Galant tireur*.³⁷ Si la *parole* des titres appartient certainement à Baudelaire, les textes qui les suivent se doivent à «Charles Baudelaire-Nougé» (signature qui paraît lors de la publication de *L'Amoureuse fidèle* dans *La Terre n'est pas une vallée de larmes*).³⁸ Les changements sont parfois très significatifs et visibles, d'autres fois fort subtils; il y a tout un texte qui change, mais il y a aussi des phrases où le changement se limite à une expression ou un mot.

À titre d'exemple, dans *Le Galant tireur*, Baudelaire trace un portrait de cette dame, l'«épouse du tireur», qui comprend deux facettes de la femme (et de tout être humain): «sa chère, sa délicieuse, son exécration femme».³⁹ Nougé élimine la présence de l'aspect plus sombre et simplifie l'adjectivation, en la réduisant à «sa chère femme» (*EC*, 361). Toutefois, en éliminant son côté «exécration» et aussi les «douleurs» dont elle est l'origine (laissant uniquement les plaisirs), le surréaliste produit une exagération qui repose

³⁵ Geneviève Michel a analysé ce texte avec plus de minutie qu'il n'est analysé ici dans "Les Voix détournées. Nougé et Maupassant, mots passant par l'URSS", *Francofonía*, n.º13, Universidad de Cádiz, Servicios de Publicaciones, 2004, pp.71-91.

³⁶ Pensons à cet autre extrait de Baudelaire dans lequel Nougé substitue le mot «exprimer» du texte baudelairien par «engendrer», mot qu'il considère comme plus significatif et qui, effectivement, rend compte de la conception nougienne de la poésie, avec toute la charge d'effet, de conséquence sur l'Autre qui lui est inhérent. Cf. *Exprimer*, *HNPR*, 62-63.

³⁷ Pour une brève analyse de *La Géante* et de *L'Amoureuse fidèle*, cf. Lénia Marques, «La médiation subversive ou les métamorphoses de Paul Nougé», communication présentée au colloque *Médiations : transmission et métamorphoses*, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2005.

³⁸ *La Terre n'est pas une vallée de larmes*, Bruxelles, La Boétie, 1945. Ce sonnet baudelairien, réécrit par Nougé, vient accompagné de trois reproductions de toiles de René Magritte: *Clairière*, *La Vie heureuse* et *L'Univers interdit*.

³⁹ Charles Baudelaire, "Le Galant tireur", *Le Spleen de Paris (petits poèmes en prose)*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1975, pp.349-350.

en particulier sur l'adjectif «chère», mais aussi charmante et source de plaisirs. La femme apparaît (trop) digne et grandiose, telle «une géante méprisante, masquée» (*EC*, 355) qui trompe, fait souffrir et qui est si grande qu'elle peut tout écraser, tout annihiler.⁴⁰ Si la femme assume des proportions gigantesques par rapport à ce qui l'entoure (l'on voit cette femme à travers les yeux du sujet poétique qui est, lui, dans une position minime face à la présence gigantesque), ses masques et ses mépris en font autant.

Un autre aspect intéressant et essentiel de ce «poème en prose», *Le Galant tireur* nougéen, est que, si tous les adjectifs (y compris celui qui, depuis le titre, caractérise le personnage masculin) pointent dans un sens positif de beauté, de tendresse et de respect, l'événement (acte) central du petit récit, c'est-à-dire la décapitation de la poupée après une identification explicite avec la «chère» et «charmante» dame, nous semble un acte inexplicable de violence et d'agressivité gratuites de la part du «galant tireur».⁴¹ Ainsi l'élimination du côté *lunaire* de la femme par Nougé, suivie d'un acte tellement gratuit, choque, en quelque sorte, le lecteur. En effet, si l'on peut comprendre pourquoi le «galant tireur» de Baudelaire était capable d'un tel acte,⁴² en ce qui concerne le personnage de Nougé, le lecteur est obligé, par le choc, par le bouleversement, de poser des questions, de réfléchir, de mettre en cause (par exemple, la gentillesse et la tendresse que semble avoir la dame décrite).

Si les deux titres analysés plus haut à larges traits n'acquièrent toute leur valeur, comme on l'a déjà vu, que par rapport au(x) texte(s) desquels (duquel) ils font partie intégrante, il y en a d'autres dont les jeux ne sont complètement perceptibles que quand on lit tout le texte. Un de ces textes s'intitule *La Glace sans tain* (*GST*, 58-61).

⁴⁰ À ce titre, voir aussi la toile de Magritte intitulée *La Géante* en marge de laquelle a été reproduit ce texte de Charles Baudelaire-Nougé (*La Géante*, 1931, Gouache et encre de Chine sur isorel, 54x73 cm, Museum Ludwig, Cologne).

⁴¹ Sur le basculement essentiel dans l'écriture poétique chez Baudelaire, cf. Pierre Laforgue, "Sur la rhétorique dans les années 1850", *Poétique*, n.°126, Paris, Seuil, avril 2001, pp.245-252. Sur la violence dans l'œuvre poétique de Baudelaire, cf. Jérôme Thélot, *Baudelaire : violence et poésie*, coll."Bibliothèque des Idées", Paris, Gallimard, 1993. La volonté de rompre avec les modèles archaïques de poésie (rupture que l'on peut mettre en parallèle avec l'acte de «décapiter») et l'exigence de nouvelles formes poétiques sont des questions finement abordées par Maria Hermínia Amado Laurel, *Itinerários da Modernidade. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Il faut souligner que Nougé, comme Cingria, cherchent de nouvelles formes d'écriture. Les deux auteurs sont héritiers des poètes et auteurs leurs prédécesseurs, ne fût-ce que par leur reprise de textes. Chez Nougé en particulier cela est plus visible. Le palimpseste est une notion qui caractérise transversalement son œuvre, peut-être parce qu'il est conscient qu'il n'est pas possible de créer des textes absolument originaux.

⁴² En fait, la première ébauche du texte *Le Galant tireur* a été publiée dans *Fusées* et se rapproche davantage de celui créé par Nougé. Il n'y a pas d'indices qui confirment que le Belge connaissait cette première version du texte baudelairien.

c) *La Glace sans tain*

Intrigant comme beaucoup d'autres titres attribués par l'auteur, celui-ci ne dévoile guère le contenu du texte, ni même du positionnement de l'auteur. Il fait tout d'abord référence à une situation de déséquilibre : les uns ont le reflet, les autres la transparence qui leur permet de regarder les autres et non pas eux-mêmes. D'autre part, il peut aussi être associé aux criminels, et, par conséquent, à une sorte d'analyse faite unilatéralement ; une sorte de jugement extérieur.

Il convient de souligner encore une fois que ce titre est une reprise de deux autres titres homonymes, que certainement Nougé devait connaître : la première partie de *Les Champs magnétiques* (André Breton et Philippe Soupault) et la toile d'Henri Matisse.

Donc, Nougé reprend un titre qui a déjà, *a priori*, une histoire. Mais c'est tout au long du texte que certains aspects du titre seront éclairés. Le titre comme le texte appellent à l'attention qu'il faut porter à «l'autre côté» ; il faut penser qu'il y a deux côtés, qui sont souvent opposés. Dans ce sens, l'épigraphe du texte, qui suit le titre, peut en effet être révélatrice, dans la mesure où elle illustre le fonctionnement de cette «glace sans tain» : «L'on pourrait remarquer que le mensonge cesse d'être mensonge dans l'instant où il réussit. Et pour le menteur même» (*GST*, 58).⁴³

De l'autre côté du miroir, le mensonge devient vérité. On invente et l'on croit à ses propres inventions. Le problème de la vérité, de la sincérité et du mensonge n'est pas un sujet nouveau dans la littérature et la philosophie.⁴⁴ Nietzsche a écrit là-dessus un texte qui, déjà par le titre, indique une mise en cause des notions de vérité et mensonge: *Vérité et Mensonge au sens extra-moral*. À la question «qu'est-ce donc que la vérité?», le philosophe allemand répond que «les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont».⁴⁵

Par conséquent, la vérité n'existe pas; elle est une invention; une illusion oubliée – un mensonge peut devenir vérité, ce n'est qu'une illusion de plus dans le monde des

⁴³ Dans *Fragments*, l'on trouve ces deux phrases après une note qui dit: «Pour répondre à Camille Goemans» (Paul Nougé, Fragment [66], *Fragments, sixième série*).

⁴⁴ D'ailleurs, philosophie et littérature sont souvent indissociables, ou autrement dit, font partie d'un même ensemble. Nougé, Nietzsche, Pessoa: poètes et philosophes.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Vérité et Mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres*, t.1, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2000, p.408. (C'est moi qui souligne.)

miroirs. Il s'agit de concepts sociaux et moraux que Nougé a souvent mis en évidence, tout en précisant pourtant fort bien sa position devant de tels concepts.⁴⁶

Ainsi est introduit un autre texte où la grande figure est encore l'esprit. Comme dans *La Conférence de Charleroi* (LCC, 171-212), l'auteur refuse et combat la tendance que l'on ressent à spatialiser l'esprit, ou, plus *dangereux* encore, la volonté de le *découvrir*:

À tenir l'esprit pour une contrée à explorer, pour une étendue à parcourir, on court le risque d'admettre en même temps l'existence de l'esprit indépendamment de nous-mêmes, de l'esprit qui l'explore, de notre intervention. (GST, 59)

En fait, pour Nougé, on ne découvre que ce que l'on invente. Les objets, les notions, en bref, toutes les *découvertes* que l'on fait, on les considère souvent comme existant hors de nous-même, hors de notre conscience. Ainsi, il nous arrive de «méconnaître leur nature véritable qui est de n'exister que pour autant que je les invente, que je les maintienne et qu'[elles] réussissent» (GST, 61).

Ce n'est qu'après la lecture de tout le texte, et je dirais même après un instant de réflexion, que l'on peut s'apercevoir de l'étendue, de la valeur, de la force et des implications fort sérieuses du titre. D'intrigant et énigmatique, il devient significatif et révolutionnaire: le complexe d'Œdipe n'existe pas – le reflet que l'on voit sur la glace ne résulte que de nos propres yeux: Freud l'a inventé et cru, on le croit et on le suit.

La Glace sans tain n'est qu'une métaphore du monde, voire de l'esprit – cet esprit où l'on verra reproduites les images, les notions et les découvertes que l'on a inventées et auxquelles on croit (ou veut croire) et qui permet, d'autre part, de regarder vers l'extérieur et de porter des jugements.

d) *Horloge*

La problématique de la réalité et de sa construction ne se borne pas aux textes plutôt théoriques. En fait, dans le très beau poème *Horloge* (EC, 67-68)⁴⁷, la mise en cause

⁴⁶ Sur cette question, cf. dans cette partie, chapitre II : «Paul Nougé : un parcours, une histoire, un contexte», point 3.3.2. «Nougé, le menteur».

⁴⁷ Paul Nougé aurait pu s'inspirer de Baudelaire pour écrire ce texte; en effet, le poète français est l'auteur de deux compositions avec le même titre : *L'Horloge* (un poème de *Les Fleurs du mal* et un poème en prose de *Le Spleen de Paris*, cf. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p.81 et pp.299-300, respectivement). Chez Baudelaire

de la notion de *réalité* revient sous une forte couche poétique qui vient renforcer le lien qu'établit l'œuvre de Nougé en elle-même: poésie et philosophie vont ensemble et ne sont que deux versants d'un même élément qui, au lieu d'être séparés et d'agir en conformité et en parallèle, tissent de forts liens entre eux et agissent de manière contiguë.

Ainsi, Nougé reprend d'une façon poétique l'objet qui donne l'heure et marque le passage du temps; qui représente le temps que l'Homme a inventé pour se limiter soi-même. L'Homme, comme l'horloge nougéenne, «se meut inlassablement dans ses propres limites» (*EC*, 67). Après une description de l'horloge (de l'objet à partir des notions qui l'ont créée et qui y sont comprises), une description qui, sans le titre, pourrait être facilement identifiée à une femme, Nougé tisse quelques brèves mais poignantes réflexions. Sur le rapport Homme – horloge (symbole du Temps), l'auteur pointe deux aspects essentiels:

- 1) au niveau de la finalité de cet objet: «faite pour nous servir – nous la servons – et c'est ainsi qu'elle nous sert» (*ibid.*);
- 2) au niveau des raisons de sa naissance: «nous croyons qu'il y a un avant, un après: c'est pourquoi elle est née, qui en naissant fait de cette croyance une réalité à l'égal de celle du monde» (*ibid.*, 68).

Plus que l'objet en soi, l'horloge est ainsi le symbole de l'esclavage de l'Homme par rapport aux croyances qui constituent sa réalité. C'est ainsi que le jeu du temps et de la servitude rend à un simple titre, à un mot (et objet) de tous les jours, une valeur qui est, pour le moins, inattendue. Il est très curieux, mais ce n'est pas un hasard, de souligner que la logique présentée dans le premier point rejoint celle que Nougé donne au langage dans *Réponse à une enquête sur le modernisme*: «On conquiert le mot, il vous domine, on s'utilise; ainsi, tranquille et fier... » (*HNPR*, 9). Deux constructions humaines qui sont des prisons pour le constructeur.

comme chez Nougé, c'est le même objet qui est pris comme point de départ pour d'autres considérations, mais elles sont distinctes chez les deux auteurs. L'horloge de Nougé est nettement plus abstraite que celle de Baudelaire, en commençant, tout d'abord, par le titre : celui de Nougé ne reprend pas l'article défini présent dans les titres des textes du poète français. Pourtant chez les deux, l'horloge, symbole du temps, apparaît comme un ennemi (Baudelaire) ou, au moins, comme une entité supérieure face à laquelle le sujet ne peut rien faire (Nougé).

Par ces implications, le titre apparemment simple se transfigure; celui qui serait si étrange s'éclaircit. Il subit une espèce de métamorphose aux yeux du lecteur: le titre en est un lors de la première lecture (ou d'un premier contact avec le texte) et devient tout autre après la lecture intégrale. S'il s'agit là d'un procédé apparemment fréquent chez de multiples auteurs, il est rare d'en trouver un dont les titres par rapport au reste du texte (souvent très court) puissent subir cette soudaine et violente métamorphose: l'horloge devient le Temps – invention / illusion qui est devenue *réalité* par la croyance, voire par une sorte de *foi* et d'*espérance*.

1.1.2.3. Un corps sur le miroir: est-t-il réel?

Les diverses perspectives de la réalité sont mises en évidence, voire célébrées, par l'auteur: elles correspondent aux individus. Chaque individu construit la sienne selon ses conceptions, ses idéaux, ses valeurs et ses objectifs. Tout est dans l'individu; tout existe par l'individu.

Chaque être voit dans la glace sa construction du monde – le reflet de son univers, intérieur et extérieur ; mais aussi les possibilités de l'inversion. C'est peut-être pour cette raison que Nougé éprouvait une grande fascination (apparemment et selon lui inexplicable)⁴⁸ pour le miroir. Ce sentiment n'échappe pas au lecteur, dans les textes les plus poétiques comme dans ceux plutôt théoriques.

Une caractéristique intéressante du miroir nougéen est son opposition symbolique au miroir traditionnel, idéal et/ou romantique. Cet objet enferme non seulement un grand symbolisme, fruit des histoires des temps, mais il représente le mystère, en particulier, en ce qui concerne l'identité, la vérité et la réalité.

a) Narcisse au bord de l'eau

Narcisse a été ébloui par sa propre beauté, ou plutôt, par sa propre image – penser que l'image réfléchi par les eaux n'était que le reflet de sa personne – ainsi est née

⁴⁸ Cf. Les divers passages de son *Journal*, notamment celui cité plus haut (e.g. 98-99,104).

l'identité. Narcisse a eu conscience de son existence parce qu'il a pu, à travers le miroir des eaux, se construire une image de soi.

Le miroir est *découvert*; l'homme aussi.

Mais Nougé vient annoncer qu'il faut regarder *through the looking glass*,⁴⁹ dépasser la frontière que s'est construite chaque individu et mettre en cause, avant de se noyer dans les eaux réfléchissantes, l'image que le miroir semble renvoyer. Notre image, est-elle véritable?

b) La méchante marâtre

Dans les contes traditionnels, le miroir est un objet mystérieux: sans être une personne, il parle et il sent; il a conscience et surtout, il a le magnifique pouvoir de réfléchir la *vérité*.

«Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume, quelle est de toutes la plus belle?» – (se) demandait la marâtre de Blanche Neige.⁵⁰ Et le miroir avait, lui, toutes les réponses.

Mais, finalement, la réponse du miroir n'était-elle pas que la conscience de la reine? La conscience de son manque d'assurance, de sa faiblesse? Elle se regardait sur la glace pour s'assurer qu'elle se trouvait la plus belle des femmes qu'elle n'avait jamais vues. Mais Blanche Neige surgit à ses yeux comme la plus belle et c'est cette vision que le miroir reflète. Par conséquent, dans la pensée de la marâtre, la solution pour redevenir la plus belle de toutes (qu'elle n'a jamais vues, soulignons-le encore une fois) n'est autre que d'anéantir sa rivale en beauté. Et ce n'est que lorsque *elle-même* le fait, qu'elle peut être sûre de la disparition de sa belle-fille. C'est à ce moment-là que le miroir donne la réponse prétendue et maintenant possible et *véritable* à son avis: «Vous êtes la plus belle du pays».⁵¹

⁴⁹ Le personnage Alice de Lewis Carroll (auteur qui, comme Nougé, aimait les jeux de cartes et les échecs), dans *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, (Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1993) va s'aventurer au-delà du miroir, pour comprendre ensuite que le monde change selon le côté du miroir que l'on prend comme perspective, en révélant notre première impression de l'observé comme un ensemble d'apparences trompeuses. Si d'un côté, Carroll semble proposer l'existence d'une *Vérité* sous-jacente à ces apparences, on sait, par la suite, que regarder à travers le miroir (dans le sens de l'au-delà), n'est que mettre en cause les images qu'habituellement on y voit, en commençant par soi-même – un univers où le mensonge peut devenir (et devient souvent) vérité. Carroll crée un personnage, Alice, qui entame, figurativement, le même chemin que le Nietzsche de *La Vérité et le mensonge au sens extra-moral*.

⁵⁰ Jacob et Wilhelm Grimm, *Blanche Neige*, URL: <http://jpernot.club.fr/edition/bn/conte.htm> (page consultée en mars 2004).

⁵¹ *Ibid.*

c) *La Chambre aux miroirs*

Ainsi, on arrive à cette chambre peuplée de miroirs. La *réalité* n'est que l'ensemble des images que l'on y voit projetées: la nôtre et celle d'autrui ou du monde que l'on considère (trop) souvent comme extérieur.

Dans *La Chambre aux miroirs* (EC, 229-245), on assiste à un défilé de portraits de femmes nues ou en train de se déshabiller.⁵² Le corps féminin⁵³ est observé dans de multiples aspects et sous différentes perspectives.⁵⁴ Toujours décrit avec froideur (*objectivité* – presque – scientifique pour nombre de personnes),⁵⁵ le corps est le même. Toutefois, il est réfléchi par des miroirs aux caractéristiques différentes.

Cela, comme le titre l'indique de prime abord, est le résultat que l'on obtient lorsqu'on entre, lors d'une foire aux manèges, dans la *chambre aux miroirs* qui, par ce qui semble au spectateur être le grotesque des images réfléchies, provoque le rire et, simultanément parfois, l'épouvante. Ces images de Narcisse sont considérées comme fausses parce qu'éloignées de la réalité: de cette réalité que l'on connaît, de cette réalité qui est la *nôtre*. En fait, la chambre aux miroirs fonctionne aussi dans la logique du kaléidoscope: les reflets des reflets se réfléchissent ainsi à l'infini (et le début, serait-il un seul et même objet?).

Dans le texte nougéen, il s'agit de différentes femmes: les unes plus âgées, d'autres plus grosses, d'autres encore plus jolies, *etc.* Mais il s'agit là d'un deuxième plan, ou plutôt, d'une introduction à ce qui va être l'objet capital du texte: le corps (féminin).

⁵² Dans le laboratoire où Nougé travaillait, il y aurait eu un petit miroir qui lui permettait de voir les patients se déshabiller. Il se serait donc inspiré de ce qu'il observait sur cet objet pour la création de ce texte.

⁵³ Si effectivement il y a aussi une description d'un garçon de treize ans, deux remarques restent pourtant à faire: i) il est encore un enfant qui commence maintenant à entrer dans le monde de la sexualité masculine (dont le «petit caleçon d'homme» [LCM, 235] est un symbole); ii) la figure de l'enfant est dénigrée en opposition avec celle de sa mère qui surgit dans le même morceau (le numéro 11). Ainsi, c'est le corps féminin qui est sans cesse visé.

⁵⁴ L'ensemble donnerait en effet une toile plus cubiste que surréaliste...

⁵⁵ Si, en effet, Nougé faisait souvent preuve de ses connaissances, méthodes et raisonnements scientifiques; et si, en effet, ces descriptions en ont aussi subi l'influence, on ne peut pas prétendre que l'auteur songeait et /ou visait atteindre ce qu'il savait et tenait pour utopique: l'objectivité. Par conséquent, on peut dire qu'il les trace avec froideur, voire une certaine cruauté; que les portraits ne sont pas (très) ambigus, mais il ne faut pas dire pour autant qu'il s'agit d'*objectivité*. Olivier Smolders décrit *La Chambre aux miroirs* comme «cette série de portraits de femmes qui se dévêtent dans un cabinet médical. Le regard presque entomologique que porte le narrateur sur ces femmes qui se dénudent devant lui, le détour froid et pourtant équivoque par lequel il s'attache à rendre compte du plus petit détail de leurs corps, confèrent au texte une étrangeté et une violence hors du commun» (*Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, p.46).

On pourrait donc imaginer le même corps, ce corps féminin qui se dégage de l'ensemble des descriptions, qui se voit réfléchi sur différents miroirs – et ce sont les caractéristiques de chaque miroir (ou serait-ce des yeux?) qui vont changer l'image du corps. Les images se suivent comme dans un kaléidoscope où, selon les positions prises et le genre de glace utilisée, différentes visions du corps apparaissent.

D'autre part, il ne faut pas imaginer ce corps comme tout à fait complet et toujours observé dans son intégrité. Depuis le début, le corps est vu par petits bouts et jamais dans son ensemble: un «visage lourd» ou un «visage irrégulier» (*LCM*, 231), des «seins tombants» (*ibid.*, 233) ou «bien faits» (*ibid.*, 235), le «ventre fragile» et «les poils courts» (*ibid.*, 239) – la galerie offre encore d'autres possibilités.

Et pourquoi ne pas mettre diverses parties ensemble? C'est ce que l'auteur a fait dans *La Grande statue*⁵⁶:

Modelant mon amour à la roideur de ses seins
aux railleries de son œil
aux morsures de sa bouche
aux fureurs aux moiteurs de ses hanches blessées
dans la nuit peuplée de charmes
j'ai signé cette statue dressée
sur mon passé comblé
de fer, d'eau pure, d'éclairs brisés. (*EC*, 93)

Notons que le sujet énonciateur n'est pas passif – ni au niveau du regard, ni au niveau de la participation consciente dans la construction de cette statue qui n'a comme fondement(s) rien d'autre que l'histoire, la vie du sujet.

Dans ce poème, le corps se dévoile, petit à petit, dans ses parties: les seins, l'œil, la bouche, les hanches. Si trois de ces quatre parties ont une forte charge érotique et si ce sont, en effet, des parties associées à la sexualité et à l'érotisme de la femme, l'œil survient apparemment hors contexte. Mais le regard, plus que l'œil (ou les yeux) en tant qu'organe, est valorisé et considéré comme un élément crucial dans le jeu érotique, un peu à la manière du voyeur qui, uniquement par le fait d'observer, éprouve un grand plaisir.

⁵⁶ Ce poème, en commençant par le titre, ne va pas sans faire songer à celui de Verlaine dans *Poèmes Saturniens* intitulé *Mon rêve familial* (cf. Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1962, pp.63-64).

Dans l'univers nougéen, le regard assume un rôle très important. Regard qui n'est pas (et ne peut pas être) indépendant du miroir, des reflets, des apparitions... Dans cet univers, presque tout semble être perçu par la vue. Si tous les sens sont bien présents dans les textes de l'auteur, la vue (et tout ce qui lui est lié: les yeux, le regard, l'observation, les miroirs ...) est celui qui se fait remarquer le plus. Ce sens est d'autant plus important qu'il assume un rôle fondamental dans la construction (et le but) de la *Subversion des images*, car «la fotografia denuncia la necessità di agire violentemente sull'organo della vista per costringerlo ad abbandonare il suo ruolo di registratore passivo»;⁵⁷ ainsi, et tel que Nougé l'affirme dans *La Vision déjouée*, «Voir est un acte; l'œil voit comme la main prend» (HNPR, 228). Il y a donc dans toutes les références à la vue, à la vision, aux yeux, une curiosité, certes, mais surtout une volonté de faire bouleverser les sens, notamment la vue, du lecteur/ spectateur (au sens actif du terme).

La vue joue, dans ce sens, un rôle essentiel dans *La Chambre aux miroirs*, où Nougé fait jouer les perspectives, les reflets des miroirs, l'un et le pluriel. En fait, le corps est constitué (sans être jamais complet, fini et précisément tracé) par les diverses parties qui sont observées de points de vue divers et complémentaires entre eux; et, en même temps, par l'ensemble des images de ces parties qui semblent se reproduire à l'infini. La ligne de points qui se substitue au (et qui constitue le) dernier extrait de ce texte témoigne de cette idée de continuité à l'infini. Soulignons que cette utilisation des pointillés est très usuelle chez Charles-Albert Cingria, qui travaille lui aussi les multiples possibilités du texte et son inachèvement aux yeux du lecteur.

Dans un autre jeu, dans un autre texte, Nougé exploite le morcellement du corps en de très courtes compositions poétiques. Leur ensemble constitue une *Ébauche du corps humain* (EC, 321-348). Des fragments de texte sur les fragments de corps – raison qui expliquerait le titre (tout au moins en partie).

⁵⁷Viviana Gravano, « Introduzione », in Paul Nougé, *Subversion des images / Sovversione delle Immagini*, Rome, Associazione Culturale Ferro di Cavallo, 1990, p.4. Traduction: «la photographie dénonce la nécessité d'agir violemment sur l'organe de la vue afin de l'obliger à abandonner son rôle d'enregistreur passif».

1.1.2.4. À chaque mot, son jeu...

Les titres sont certes très importants et reflètent le joueur qu'était Nougé. Mais il convient de ne pas oublier que de multiples textes de l'auteur n'ont jamais été titrés (fruit de son choix ou pas). Pourtant, cela ne signifie pas (bien au contraire, d'ailleurs) que le jeu soit moins présent ou sa manifestation moins troublante. Que le texte soit titré, non titré, fermé ou ouvert n'est pas le plus important. Lire un texte de Paul Nougé, c'est entrer dans un jeu dangereux dont on ne peut prévoir ni les menaces ni les pièges.

Tous les textes sont complexes – la simplicité n'est pas un mot du lexique nougéen ; et lorsque l'on a une sensation de simplicité, cela n'est vrai qu'en apparence. Souvent, si un texte paraît simple et de compréhension linéaire, s'il ne soulève pas de doutes ni de questions, la raison en est claire : on ne l'a pas compris.

Il est évident que l'œuvre de Paul Nougé est parsemée de textes qui ne sont qu'une phrase, mais même ceux-ci enferment un réseau de liaisons complexes avec des entités parmi les plus diverses, avec des éléments très différenciés. Prenons par exemple le texte suivant: «Le jeu est de mettre la chance à la porte».⁵⁸

Il s'agit du jeu que peut être la vie, ou plus particulièrement le surréalisme en tant qu'attitude: la chance et le hasard n'y trouvent pas leur place, ou, plutôt, ne devraient pas les y trouver. Nougé refuse au jeu ce trait qui lui est habituellement attribué comme caractéristique; mais dans son jeu à lui, dans ce jeu qu'il défend, qu'il proclame et qu'il tente de vivre et de faire vivre, le hasard est un élément qui n'a pas son mot à dire. Il faut chasser le facteur tenu souvent et *habituellement* comme essentiel, décisif – la chance est un produit de l'espoir, mais il sert aussi à la déresponsabilisation de l'individu face aux décisions qu'il prend pendant le jeu, comme aux échecs, par exemple.

Nougé plaide ainsi pour la responsabilisation, pour la conscientialisation et pour l'action, toutes bien pondérées. On voit ainsi condensées dans une phrase les grandes lignes du surréalisme bruxellois.⁵⁹

Il y a un autre genre de texte qui se réduit graphiquement à une phrase. Bien dans le genre des *Calligrammes* d'Apollinaire et, paru avant, *Un Coup de dès* de Mallarmé,

⁵⁸ Paul Nougé, Fragment [170], *Fragments, neuvième série, Le Fait accompli*, n.°122-124, Bruxelles, Les Lèvres Nues, septembre 1974.

⁵⁹ Cf. points 2.3. «... un surréalisme parallèle» ; 2.4. «D'un surréalisme à l'autre» et 4. «La mise en cause des notions littéraires figées», chapitre II de cette partie.

surgissent, dans *L'Expérience continue*, quelques textes assemblés sous le titre *La Publicité transfigurée* (EC, 287-348).

Dans le texte «CE / BOULEVARD / ENCOMBRE / DE / MORTS / **REGARDEZ** / VOUS / Y / ETES» (EC, 341), Nougé joue non seulement avec la disposition des mots sur la page, mais avec les caractères en majuscules et en gras. Les morts d'esprit qui se promènent sur «ce boulevard» (n'importe lequel: le mien, le nôtre, le vôtre, le leur) ne se rendent pas compte de leur pauvreté d'esprit – il faut les avertir, les appeler et les obliger non seulement à voir, mais à regarder pour pouvoir observer leur reflet dans ces êtres qui, au lieu de faire avancer le monde, au lieu d'agir, restent là, passifs et indifférents comme des cadavres qui ne font rien et empêchent les autres d'agir.

Les jeux de la vie et de la mort, de la vue et du regard, des images, de l'intérieur et de l'extérieur et, finalement, de cette présence obligée du lecteur (partie intégrante et active de ces textes), condensés dans cette phrase sans ponctuation où c'est la forme des caractères qui leur attribue une valeur plus ou moins importante, s'entrecroisent de façon troublante et choquent le lecteur, spécialement parce qu'ils semblent jouer avec sa vie et l'insulter en proclamant sa propre mort.

Les jeux nougéens, très complexes et condensés, sont souvent perturbateurs, violents, et troublent de manières diverses. Il y a la violence, certes, mais l'humour⁶⁰ n'en est pas étranger pour autant. On est perturbé parce qu'on ne comprend pas; on s'interroge; on sourit, mais on se sent choqué; on regarde autour, pourtant on s'y voit; on est violenté et on sourit.

⁶⁰ Ici il faut faire la différence entre humour et comique. C'est une question amplement débattue et il y a différentes opinions sur les convergences et les divergences de sens des deux termes. Pour ne pas entrer dans une discussion qui dépasse largement les objectifs de cette étude, on dira que l'humour sera pris ici dans un sens distinct de comique, même si les frontières ne sont pas étanches et même s'il n'est pas toujours aisé (ni conseillé) de les distinguer rigideusement, vu qu'ils ont des rapports étroits. Quoi qu'il en soit, il convient de le dire clairement, «d'une part, l'humour ne provoque pas obligatoirement le rire et, d'autre part, le rire n'est pas toujours provoqué par l'humour. Ainsi, une situation, un objet peuvent provoquer le rire et pourtant ne pas être de l'humour» (Erzsébet Chmelik, «Chatouiller avec la langue pour faire rire», in Miléna Horváth, *écRIRE, Actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour*, Pécs, URF d'Études Francophones, 2001, p.58). Outre le (sou)rire, le comique sera donc considéré comme étant plus superficiel et purement ludique (avec cette distinction, je m'éloigne de Pierre Schoentjes qui, en parlant de l'ironie, met l'humour et le comique ensemble, choisissant de les associer au rire, *Poétique de l'ironie*, p.222).

2. Entre jeu et violence

2.1. L'ironie et l'humour

Si, dans une seule phrase, Nougé arrive, par le jeu (de mots, de champs sémantiques, d'expressions, *etc.*), à condenser tout un réseau complexe de sens et de relations possibles à établir, aussi bien dans le petit texte qui est une phrase qu'en dehors de lui (il faut faire le pont avec d'autres textes de son œuvre ou d'autres auteurs⁶¹ ou encore avec tout type de document, commentaire, *etc.* qui l'entoure et qu'il veut, à sa façon, *commenter*)⁶², on peut facilement deviner que les textes plus longs ne vont pas sans beaucoup de réflexions, de remarques et de questions.

On trouve peut-être là une raison possible de la brièveté de la plupart des textes de l'auteur. En fait, son plus grand texte, *La Conférence de Charleroi*,⁶³ que Paul Nougé a présenté à la Bourse de Charleroi le 20 janvier 1929,⁶⁴ est, lui aussi, très condensé et hermétique. Toutefois, il réunit, sinon tous, du moins la plupart des traits caractéristiques du surréalisme bruxellois dont il est question dans d'autres textes. En fait, dans l'œuvre de l'auteur de *La Conférence*, rien n'est vraiment fermé, c'est-à-dire que ses textes, comme son œuvre, manifestent «cette propriété étrange d'être, à la fois, hermétique[s] et poreux» (LCC, 206).

⁶¹ L'œuvre de Nougé est le témoin clair et assumé de l'intertextualité définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (p.8), (il suffit de penser à *Un miroir exemplaire de Maupassant* ou à *La parole est à Baudelaire*).

⁶² À ce propos, il est très intéressant de voir comment Nougé *répond*, par écrit, à ce commentaire attribué à Louis Aragon: «Correspondance, en somme, c'est très province». Toutefois, la contre-réponse d'Aragon semble finir le cycle de forme péremptoire et également ironique. (cf. *Lettres surréalistes (1924-1940)*, n.°28, *Le Fait accompli*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai-août 1973).

⁶³ Beaucoup de commentaires ont été faits sur *La Conférence*, mais une étude plus approfondie reste encore à faire. On reconnaît la valeur de ce texte; on le célèbre comme un des plus grands du surréalisme bruxellois; on y voit les axes, la philosophie, l'attitude de ce groupe de personnes. Et c'est très juste. En revanche, il ne faut pas oser penser qu'il est évident pour tout le monde, que facilement se décèlent ces axes, cette philosophie, cette attitude et leurs (en)jeux. Maints exégètes font référence à ce texte (d'ailleurs, comment lui échapper?); d'autres ont écrit quelques brèves lignes là-dessus; moins nombreux sont ceux qui, sans trop y réussir, ont tenté d'aller plus loin dans l'amalgame complexe de ce texte. L'étude la plus longue sur *La Conférence* est celle de Josette Gousseau, "La Conférence de Charleroi", in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, pp.235-239. Si elle trace avec du détail le parcours du texte au long des années (histoire, contexte et publications), au niveau des considérations, cette étude reste en-deçà de ce qu'il aurait été souhaitable. Marc Quaghebeur condense en quelques paragraphes la grande complexité et les enjeux de ce texte fondamental du surréalisme de Bruxelles (cf. Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, pp.136-137).

⁶⁴ Cette conférence inaugurerait un spectacle musical dirigé par le musicien surréaliste André Souris. Dans la salle, il y avait aussi une exposition de toiles de Magritte. Ainsi, dans un même espace et dans une même période de temps, littérature, peinture et musique sont réunis sous l'égide du surréalisme.

De même pour les jeux: ceux que l'on peut discerner dans ce texte majeur de l'œuvre nougéenne et du surréalisme, notamment le bruxellois, sont représentatifs de la pensée et de l'écriture très caractéristiques de Paul Nougé.⁶⁵ Un des jeux essentiels de l'écriture nougéenne est, sans aucun doute, l'ironie qui contient, presque toujours, son petit trait d'humour. C'est pour cette raison que Pierre Schoentjes écrit que «[l']ironie relève du ludique et son sérieux est celui du jeu».⁶⁶

Souvent elle n'est perceptible que par quelques petits mots très significatifs: les antonymes, la ponctuation, mais surtout les adverbes et les adjectifs. Cependant, les plus fortes et les plus belles ironies sont le produit de multiples associations de divers éléments et elles produisent des effets comparables à ceux des mines. Malgré cela, et «[e]n règle général [...], l'ironie continue à se voir assigner une place au-delà de la ligne de démarcation du sérieux».⁶⁷ Les exemples que le lecteur trouve dans l'œuvre de Paul Nougé contrarient cette tendance. *La Conférence de Charleroi* est très riche en ironies «sérieuses». Un exemple significatif se trouve dans ce paragraphe où l'auteur dit, en parlant de certains écrivains qui continuent à être attachés à une opinion qui ne plaide pas en leur faveur, qu'«[i]l faut un singulier aveuglement pour pouvoir imaginer,⁶⁸ à l'heure actuelle, que le langage est un outil fidèle dont on peut se servir en toute innocence» (*LCC*, 197).

Cette affirmation condense beaucoup d'implications, de critiques et de (contre-) positions. Le premier point à repérer est la courte et simple⁶⁹ définition du langage qui est proposée, avec laquelle Nougé n'est pas du tout d'accord et qu'il prétend ruiner, et c'est d'ailleurs ce qu'il fait. Cette attitude combative ne se réduit pas à ce texte, ni même aux écrits nougéens – elles passe dans sa vie, dans ses comportements, dans ses actions et ses instigations. Il combat plutôt l'idée de fidélité associée à cet outil que le fait d'en voir un dans le langage. L'«outil» pose un problème: l'idée de *servir à, être le moyen de* lui est immédiatement subordonnée.

⁶⁵ Marc Quaghebeur met en évidence la particularité de cet auteur aussi bien dans le panorama de la littérature belge de langue française que dans celui de la littérature en général, notamment du XX^{ème} siècle (cf. "Paul Nougé", in *Balises pour l'histoire des lettres belges*, pp.131-147).

⁶⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p.212.

⁶⁷ *Ibid.*, pp.216-217.

⁶⁸ Ce n'est donc qu'un produit de l'imagination, idée qui a été créée sans fondements, sans arguments. Notons également que l'imagination acquiert, chez Nougé, un caractère négatif et généralement ce terme assume chez lui une valeur péjorative.

⁶⁹ La simplification est un des procédés utilisés pour faire de l'ironie (cf. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, pp.172-174).

Malgré l'attitude critique de Nougé, il est important de souligner que le langage continue d'avoir ce caractère utilitaire, même si l'on est conscient de ses limites et de ses dangers. Le problème en devient un, et c'est là le point sur lequel le surréaliste belge insiste le plus, au moment où, outre le caractère pratique du langage, on lui fait absolument confiance, sans aucune pensée méfiante, sans prendre les distances qui permettent de voir les frontières et les pièges de ce même langage.⁷⁰

La confiance en cet outil fait croire qu'il sert chaque individu. Mais «on» ne «peut» pas «se servir» du langage. Il n'est pas à notre service; on ne peut jamais croire que «la parole est servante de la pensée» (LCC, 196). Cette citation sonne comme un aphorisme, comme une vérité universelle et dogmatique qui, pour le lecteur, au moment même de sa révélation, commence à subir «une rude épreuve».

La grande force de ce paragraphe où Nougé fait le point sur ce qui se transforme dans l'imaginaire et dans la mentalité des écrivains vient, en grande partie, de ces «lambeaux [fulgurants] du langage» que sont l'association d'un certain adjectif à un certain nom – de petites mines, pourrait-on dire, qui visent l'explosion de l'idée par le dedans même. Mais la touche de douceur empoisonnée (ou de la «nourriture» devenue «poison»)⁷¹ et plus explosive encore vient du dernier mot sur lequel tombe toute la phrase: «innocence». Par lui-même, ce nom possède une aura difficilement compatible avec l'univers de l'auteur, mais quand l'innocence apparaît, avec *toute* sa portée, comme un allié de la (pseudo) servitude du langage, le tableau se complète, le cercle se ferme et se détruit à partir de l'intérieur.

Toutefois, il ne faut pas penser que l'effet est gratuit – c'est une action consciente qui vise certes à détruire (par l'intérieur et avec un procédé non seulement marginalisé mais méprisé) : provoquer la ruine de la tradition, de l'établi, du lieu commun pour donner place à l'aventure, au risque, au nouveau (même sur le plan des sentiments).⁷²

⁷⁰ «Distance» est en effet un pilier de l'attitude défendue par Nougé: il faut prendre ses distances par rapport au monde, aux autres, au langage, voire à soi-même. La distance est ce qui permet la réflexion, l'analyse et la décision *sage*. Le titre de la revue créée par les surréalistes de Bruxelles en 1928 (*Distances*) reflète cette attitude et elle consiste, en même temps, en une prise de position distincte de celle du groupe surréaliste de Paris. Il convient aussi de souligner que l'ironie est une stratégie de distanciation utilisée par l'ironiste par rapport à ce qu'il critique, même s'il y est totalement ancré (le cas extrême étant celui de l'auto-ironie).

⁷¹ Cf. cette phrase aphoristique insérée dans *La Conférence* qui est si importante: «Il n'est rien qui ne nous soit nourriture ou poison» (LCC, 177).

⁷² Dans *La Conférence de Charleroi*, Nougé explicite, quant aux «inventions bouleversantes», qu'il ne faut pas s'empresse «de songer aux inventions proprement intellectuelles». Le côté intellectuel, dit-il, est ouvert et il est possible, mais «d'autres espaces» élargissent le champ des «inventions bouleversantes». Lesquels? L'auteur nous répond comme un prophète qui avertit son auditoire d'une situation émergente: «Il est temps de

La singularité de l'ironie nougéeenne résulte d'un mélange équilibré, mais acéré, d'humour, de sarcasme, de critique, de satire qui contraint au questionnement. Sous ce voile (souvent pris par d'autres auteurs comme stratégie gratuite d'insulte et d'anéantissement) se cachent finalement des réflexions, des propos et des finalités sérieuses.⁷³ C'est d'ailleurs par l'ironie (à l'opposé de ce que l'on pourrait penser) qu'ils deviennent plus forts et plus acérés, touchant violemment le lecteur, qui est impliqué dans tout le processus. Quant à l'auteur, il faut encore ajouter que s'il se met à distance, cela ne veut pas dire pour autant qu'il prenne une position détachée ; bien au contraire, d'ailleurs : «Beneath its surface of detachment irony conceals a passion of the deepest involvement»,⁷⁴ et de la part de l'ironiste et de la part de celui à qui elle est adressée. En effet, il convient de bien le souligner, surtout en ce qui concerne spécifiquement Nougé, **«[t]out ironiste est un idéaliste**, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme : au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie».⁷⁵

2.1.1. Le Witz

Une centaine d'années environ avant Nougé, voilà que surgit le *Witz*...⁷⁶

L'ironie nougéeenne peut être rapprochée, par plusieurs traits, du *Witz* défendu par les romantiques de Iéna: ce mot d'esprit qui joue avec les mots, leurs sens, leurs ambiguïtés, leurs sonorités... qui joue toutefois au niveau de l'esprit (surtout) – il ne s'agit

se rendre compte que nous sommes capables aussi d'inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments comparables en puissance à l'amour ou à la haine» (*LCC*, 211). Cette possibilité, cette sorte de prophétie n'est, finalement, rien d'autre qu'un désir, qu'une utopie.

⁷³ C'est en effet par cette position vis-à-vis de l'ironie comme d'autres stratégies qui visent l'Autre-qui-lit, que les surréalistes bruxellois se distinguent des dadaïstes dès le premier moment de leur apparition (le même phénomène ne se passe pas avec le groupe français qui naît au sein du mouvement Dada).

⁷⁴ Arthur Pollard, *Satire*, coll. "The Critical Idiom", London, Methuen, 1970, pp.67-68. Traduction: «Sous son indifférence apparente, l'ironie recèle une passion de l'engagement le plus profond».

⁷⁵ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p.87. C'est moi qui souligne.

⁷⁶ Beaucoup a été dit sur la possible (ou l'impossible) traduction du mot *Witz* (cf. *Notice terminologique du traducteur*, in Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard, 1988, pp.413-414). Ne voulant pas entrer dans les méandres de la traduction, j'ai donc choisi de garder le mot original allemand ou d'utiliser les expressions «mot d'esprit» ou «trait d'esprit» comme des expressions équivalentes.

pas (il ne peut pas s'agir) d'un jeu de mots facile ou gratuit; il doit par contre faire preuve d'*esprit*,⁷⁷ d'intelligence.

Néanmoins, si pour les romantiques d'Iéna il doit faire preuve de spontanéité, pour Nougé la spontanéité de la production de certains énoncés (*Witz*) n'est pas niée, mais il refuse l'absence d'effets prétendus qu'il tenait comme fondamentaux. Donc, au niveau des conséquences, le *Witz* doit être réfléchi et conscient. Pour Nougé, ce n'est qu'ainsi qu'il peut être valable.

Quoi qu'il en soit, le *Witz* ne l'est que par rapport aux effets qu'il provoque: le sourire (voire le rire) qui est souvent provoqué par l'ironie et le paradoxe. Chez le groupe d'Iéna, et en particulier, chez Friedrich Schlegel, il apparaît spécialement sous la forme de fragment :

Le paradoxe et l'antithèse permettent en effet de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie : celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les pensées.

Cette philosophie et la théorie esthétique qui en découle sont exprimés par Schlegel à travers le genre le plus approprié sans doute à rendre la contradiction perpétuelle : celui du fragment.⁷⁸ Ce mode d'expression permet en effet d'exprimer des pensées en opposition de façon discontinue et mobile sans exiger des conclusions rigides. La synthèse que proposent les fragments est toujours dynamique, toujours retardée, et elle répond par là à une exigence majeure du programme esthétique de Frédéric Schlegel : "D'autres genres poétiques sont achevés, et peuvent à présent être analysés entièrement. La poésie romantique est encore en devenir ; c'est même son essence propre qu'elle ne puisse être qu'en perpétuel devenir sans jamais pouvoir s'accomplir" (*Athenaeum*, 116).⁷⁹

Witz et ironie font ainsi partie d'un nouveau positionnement face à l'écriture, à la littérature et au monde: il fallait s'insurger contre les valeurs établies, rompre avec ce qui était commun et creuser de nouveaux chemins. Annonçant la modernité, les premiers romantiques allemands débute avec un genre d'application de deux stratégies qui sont

⁷⁷ Notion d'esprit qui n'est pas celle de Nougé mais qui y est incluse; et, d'autre part, c'est cette notion d'esprit qui est devenue, plus tard, celle que Nougé refuse et combat – *l'esprit* qui vaut pour soi, pris comme une entité extérieure et indépendante construite au préalable (cf. *LCC*, 206). Remarquons également que le *Witz* refuse la gratuité, mais joue, comme Nougé, sur l'ironie.

⁷⁸ Pierre Schoentjes prend le fragment comme genre (à l'instar des premiers romantiques allemands, d'ailleurs, qui parlaient, eux aussi, de «genre» sans toutefois donner à ce terme les contours qu'il possède aujourd'hui). Le point de vue adopté dans cette étude ne partage pas cette terminologie, comme on a déjà eu l'occasion de le voir dans la première partie de cette étude, «Le Fragment : problématiques non résolues».

⁷⁹ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p.116.

alliées. Nougé, dans son «attitude surréaliste», va dans le même sens; non sans toutefois mener plus loin ses pratiques. Ainsi, l'ironie est souvent présente par le jeu. L'ensemble forme un mot d'esprit saisissant, puissant et troublant.

Dans *La Conférence de Charleroi*, cette stratégie revient quelquefois. À un moment donné, l'auteur discute avec lui-même (mais pour représenter la voix imaginaire et probable de son public) sur «la valeur expressive et significative du langage» (LCC, 197). C'est dans ce contexte que, en toute puissance, surgit la conclusion suivante (que l'on peut attribuer à la «sagesse courante»): «Nous parlons, nous écrivons, sans doute, – nous nous faisons comprendre» (*ibid.*).

Ce que le lecteur distrait ne perçoit pas immédiatement est l'ironie de l'expression de sûreté, expression qui servira(it) en même temps d'introduction à l'idée opposée qui, normalement, devrait être fort présente par l'adversative. Dans un discours aux caractéristiques argumentatives, l'expression «sans doute»⁸⁰ reconnue à l'argument d'autrui (même si cet autrui est fictif), ne sert qu'à mieux, et plus fortement, introduire un «mais».

Et en effet, l'opposition va se manifester. Cependant, elle n'y surgit pas par l'adversative, mais par l'ironie et les jeux qui s'établissent entre les mots. C'est ainsi que, suite à la constatation de l'existence d'une compréhension, l'auteur écrit : «En général, il importe peu que ce soit moins qu'à demi» (*ibid.*).

Ce mot d'esprit est très puissant – il joue de l'ironie et de la critique en même temps, en mettant en relief le fait que le manque de clairvoyance et la bêtise abusive de ceux qui, malgré tous les malentendus quotidiens, continuent de penser que «sans doute», il est sûr que «nous nous faisons comprendre» (*ibid.*).

Si cette ironie semble adressée à chaque individu en particulier (et à cela contribue le choix de la première personne du pluriel), voyons une autre, sur *Le Problème de la sincérité*, qui vise également chaque personne, mais qui comprend l'«humanité» tout entière, puisqu'il s'agit, selon Nougé, d'une caractéristique commune à tout individu: «La faveur singulière dont jouit la sincérité dans l'ordre des vertus morales tient évidemment au fait que peu de chose est plus utile à l'homme que la sincérité d'autrui» (HNPR, 91).

Toutefois, on peut en trouver d'autres qui, par eux seuls, constituent le texte, et pour cela même se révèlent plus tranchants aux yeux du lecteur. En outre, cette brièveté leur donne également le pouvoir d'exiger encore plus de réflexion. Comme le Witz est lui-même

⁸⁰ Expression qui compte parmi celles référées par Pierre Schoentjes comme des «mots d'alerte» qui signalent, en quelque mesure et selon le contexte, de l'ironie (*op. cit.*, pp.168-169).

tout le texte, il devient plus fort parce qu'il oblige à réfléchir, à penser; on ne peut pas le rater puisqu'il est, en soi, le texte entier. C'est pour cette raison que la modalité du fragment se présente comme la plus adéquate à cette stratégie utilisée et défendue par les premiers romantiques allemands.

Nougé aussi en avait conscience. Raison pour laquelle il écrit des phrases (qui sont tout le texte) qui constituent de véritables mots d'esprit, mais qui servent non seulement à obliger le lecteur à réfléchir, mais aussi à le violenter, à le choquer. D'ailleurs, chez ce surréaliste, c'est par le choc que le lecteur arrive (qu'il est poussé) à la réflexion. Ainsi, lisons ce petit texte: «L'OPERATION A REUSSI C'EST LE MALADE QUI MEURT» (EC, 306).

Si le sourire est conséquence immédiate, il n'empêche que le texte ne déborde pas seulement de méchanceté... mais aussi de critique. Nougé dédie cette ironie imagée à ceux qui disent avoir fait très correctement tout ce qu'ils devaient faire (la façon d'opérer serait donc la bonne), c'est-à-dire à ceux qui clament avoir suivi la bonne méthode pour s'excuser des mauvais résultats obtenus. Accepterait-on un médecin qui, après une chirurgie, viendrait nous dire d'un proche que tout s'était très bien passé, mais que (faute du malade, peut-être!) celui-ci est mort?

Or, comment permettre cela dans d'autres domaines, comme, par exemple, dans l'écriture, la peinture ou la musique? De fait, quelle qu'elle soit, l'opération ne réussit que si le malade cesse de l'être, ou, au moins, s'il survit. Si le malade est mort, l'opération est vaine, doit être restructurée, réorganisée, et, plus important, quelqu'un doit en assumer la responsabilité. Il est vrai aussi qu'une autre interprétation est possible, où ce n'est plus la responsabilité qui est mise en évidence, mais le travail sur l'écriture, dans la mesure où sa valeur réside dans la surprise qu'elle est capable de provoquer. Ainsi, ce serait dans la surprise que se trouverait la possibilité de réussite et non plus dans les résultats.

Chez Paul Nougé, il y a encore un autre type d'ironie élaboré à partir de proverbes ou lieux communs auxquels l'auteur se contente de changer un mot. Le changement n'est pas arbitraire et encore moins gratuit. C'est une altération significative qui entraîne de sérieuses conséquences : «Je ne dis que ce que tu penses» (EC, 137).

Quand le lecteur se voit confronté à cette phrase, sans doute il la reconnaît. Il y a toutefois un élément qui cloche, qui est un peu étrange ; il y a quelque chose *hors du commun*. C'est cet intrus que le lecteur a souvent envie de trouver et de chasser. C'est

exactement là que se trouve le but de Nougé et, souvent, on ne s'en rend même pas compte. Et la chasse à l'intrus est ouverte.

Ce n'est pas très difficile, grâce à l'*habitude*, de le trouver: le «tu» apparaît ainsi avec toute sa force et son étrangeté. Certes, la phrase est connue, tellement elle est entendue dans le quotidien, «[j]e ne dis que ce que je pense». Phrase qui sert à justifier certaines paroles, certains jugements de valeur, *etc.* et qui présuppose une identification totale entre la pensée et la parole – la parole est une servante fidèle de la pensée; elle sert à l'exprimer, à la faire comprendre aux autres...

Or, et cela constitue du sens commun, malgré la croyance dans la connaissance totale de soi-même, on sait ne pas pouvoir accéder à la pensée d'autrui (comme on pense accéder à la sienne propre). Donc, comment peut-on jamais oser dire: «Je ne dis que ce que tu penses»?

Par le passage de «je» à «tu», Nougé dénonce la prétention que communément on a vis-à-vis des paroles et de la pensée: comment les paroles de quelqu'un auraient-elles le pouvoir de dire ce que l'autre pense alors que même parfois ce que «je» pense est difficile à exprimer ? Pour Nougé, les paroles ne peuvent pas *dire* la pensée de qui que ce soit. Donc, si l'on ne peut pas accéder à la pensée d'autrui et moins encore la *reproduire* en mots, c'est une erreur (peut-être encore plus grande, peut-être encore plus grave) que de penser que cette capacité existe quand celui qui pense et parle est le même sujet: «je». Dans une certaine mesure et avec des implications quelque peu différentes, Nougé fait écho ici de la célèbre phrase de Rimbaud «Je est un autre».⁸¹

2.1.2. L'humour par les jeux

Le *Witz* est indubitablement la forme la plus acérée qui réunit esprit, intelligence et humour, condensés dans un court énoncé. Mais ce n'est pas la seule actualisation de l'humour, ou mieux encore, de l'ironie humoristique.

Il y a, comme on l'a déjà repéré, diverses façons de jouer avec les mots, les phrases, les textes. Ainsi, l'humour naît de ces jeux qui, n'étant pas exclusifs du *Witz*, y participent.

⁸¹ Phrase utilisée par Rimbaud dans une lettre à Georges Izambard (mai 1871), in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1972, p.249.

Exclusivité ou catégorisation de procédés (dans ce cas, de jeux) ne sont pas des notions qui puissent servir à l'étude de l'univers labyrinthique et sinueux de l'écriture nougéeenne.

Il s'ensuit que, sous une apparence plus naïve et moins tranchante que le *Witz*, surgissent des textes dans lesquels les jeux de mots et de sonorités, de par leur masque de simplicité, sont également, ou peut-être plus, pervers. En ce sens, le poème (sans titre) «Le diable sort de sa boîte.....» apparaît aux yeux du lecteur inattentif comme une sorte de comptine où les mots se suivent (et se poursuivent) sans avoir de sens, juxtaposés sans effet de causalité, où les sons et les jeux de l'homophonie sont exploités plutôt arbitrairement:

Le diable sort de sa boîte
Toeplitz si mon vers boite
Cucu qui s'en rira
"Errera humanum est"
dit Cornélis Agrippa
Et lolo heil et lolo là
Acropole, bouche d'or
Vidi vici
Victor (EC, 109)

Il serait intéressant de mettre en évidence certains des jeux les plus importants, sans oublier néanmoins que l'effet bouleversant et pointu du poème relève principalement du fait qu'ils interagissent, amplifiant par conséquent, leur force et leurs implications. Rien (ou bien peu) n'est gratuit. Regardons-y de plus près:

- a) Le diable sort de la profondeur des enfers comme un clown d'une boîte à surprises. La surprise est grande et ce n'est pas un jeu d'enfants (ni une comptine) que de se trouver vis-à-vis de la figure diabolique.
- b) Il y a un jeu homophonique entre le nom «boîte» et le présent de l'indicatif du verbe boiter (le diable boiteux est en effet une représentation courante du prince des ténèbres).⁸²

⁸² Parmi les différentes représentations du diable, il est à souligner, comme l'affirme Michel Cazenave, «"Maître du deux", c'est-à-dire de la division, de la distinction, de la séparation, Lucifer a en effet été parfois conçu comme le guide de l'humanité, et le père de la conscience qui, pour exister, a par nature besoin d'un fossé, c'est-à-dire d'une certaine distance entre elle-même et les choses qui lui apparaissent». Il peut

- c) La référence au vers «boitant» reflète la conscience acérée de l'auteur quant à la construction de son poème.
- d) Un adjectif qui semble être un mélange de coucou et de cocu, inspiré peut-être de ces plantes, les cucurbitacées.⁸³ «Cucu» est celui qui rira des erreurs des autres – si durant la vie on rit même quand on fait des méchancetés et des erreurs, selon la mythologie chrétienne, le diable viendra nous chercher. Ainsi, rira mieux qui rira le dernier...
- e) Il y a pourtant l'excuse éternelle et infaillible face aux erreurs: «Errare humanum est». Mais ce proverbe latin est légèrement changé par Nougé: seules deux lettres changent de place dans le verbe et «errare» devient «errera». Ce n'est pas par hasard si le temps choisi est le futur. L'Homme est condamné à errer: errer dans le sens matériel de faire le contraire de ce qu'il devrait ou plutôt dans le sens métaphysique de la perte. En même temps, il est également condamné à trouver des excuses. Et la meilleure est sûrement d'attribuer à la nature humaine la caractéristique inhérente d'errer.
- f) La parodie du proverbe latin aurait été émise par *Cornélis Agrippa*. Il ne semble pas que Nougé aurait écrit *Cornélis*, et non *Cornélius*, par ignorance. En choisissant de maintenir la première forme du nom (différente par l'absence d'une seule lettre), il joue sur deux noms qui sont deux références (Cornélius Agrippa, le général romain, et Cornélis Floris de Vriendt, architecte et sculpteur flamand de la Renaissance). Pourtant, il est probable que, comme André Souris, Nougé connaisse Henri Cornélius Agrippa von Nettesheim, humaniste connaisseur de magie et d'occultisme.

également être envisagé comme «le symbole même de la révolte de l'homme contre le destin et, à strictement parler, le "porteur de lumière" d'où procède l'esprit humain. Il représente alors en quelque sorte le travail nécessaire du négatif sans lequel rien ne peut accéder à la vie» (Michel Cazenave, (dir.), *Encyclopédie des symboles*, coll. "La Pochotèque", Paris, Librairie Générale Française, 1996, p.194). Or n'est-ce pas là le questionnement permanent exigé par Nougé ? Sur les figurations et la symbolique du diable, voir aussi Jean Chevalier et Alain Geheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p.348.

⁸³ Cela est possible étant donné la formation de l'auteur.

- g) Ce vers dans lequel sont introduites les syllabes typiques pour les chansons d'enfants : «lolo», masque le compliment hitlérien «heil», référence à la montée du fascisme (et, en particulier celle de Hitler). En fait, mélangée à toutes les autres sonorités, elle peut passer inaperçue, bien qu'elle ne le doive pas.
- h) Après le clin d'œil à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale, on assiste à un retour à l'Antiquité avec la parodie⁸⁴ de la célèbre phrase de César pour clamer sa victoire: «veni, vidi, vici». Phrase qui est ici transformée en «Vidi vici / Victor». Le troisième élément surgit séparé et c'est un nom propre qui a, à l'origine, le «vici» de César, c'est-à-dire le sens de la victoire: Victor, de victorieux. Il ne faut même plus «venir», arriver; il faut seulement voir («vidi»): dans un monde d'aveugles, celui qui a un œil devient le roi...⁸⁵

Si l'on prend en considération cet exemple parmi d'autres, il est évident que l'arbitraire n'a pas un rôle significatif dans la construction des poèmes, même de ceux qui, en apparence, sont les plus simples et dépourvus de sens.⁸⁶ Il s'agit, par contre, d'expériences linguistico-poétiques conscientes et pensées dans le détail⁸⁷ comme en témoigne *l'Introduction aux équations et formules poétiques*. Dans cette expérience de construction poétique, l'auteur cherche dans ses connaissances mathématiques de nouvelles voies d'exploration du langage et de la poésie. Ainsi, à partir d'une formule, surgit un poème qui semble ne pas finir. Mais il faut penser que «l'inconnu s'épuise vite, limité qu'il

⁸⁴ Comme on déjà eu l'occasion de le souligner, la parodie est un procédé auquel Nougé recourt avec fréquence (le terme parodie étant pris ici au sens de Genette, mais un peu plus large). Il est également intéressant de noter que «le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-)citations d'ampleur variable. Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle – à la façon du pastiche –, mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation» (Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, pp.238-239).

⁸⁵ Traduction adaptée du proverbe portugais : «Em terra de cegos, quem tem olho é rei».

⁸⁶ L'arbitraire en tant que philosophie de création est chassé des expériences artistiques des surréalistes bruxellois, à l'inverse de celles des Français, par exemple. Nougé, lui, aurait fait un seul texte où l'arbitraire (plus précisément, l'automatisme) dictait ses règles: *Les pauvres pierres amoureuses* (DMROP, 47).

⁸⁷ Ce n'est pas par hasard que dans l'ébauche de son portrait dans une lettre à l'abbé A., les préoccupations linguistiques que l'auteur ressentait viennent tout de suite après la spécification de son métier: «Pour vivre, je fais depuis 25 ans de la biologie médicale. Pour moi-même, pour quelques-uns, je m'inquiète de problèmes touchant le langage, la sémantique, les images, – problèmes que je ne suis pas près d'avoir résolu.», Paul Nougé, *Correspondance avec un prêtre, Le Fait accompli*, n.ºs 114-115, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai 1974.

était, dès l'abord, **mathématiquement**» (LCC, 200) même si le jeu peut se prolonger dans le temps.⁸⁸

Si l'on décèle aisément certains jeux, ce qui provoque presque toujours un sourire (même si fréquemment l'incompréhension demeure), il est sûr que, pour d'autres, la tâche s'avère plus difficile. Ce que l'on peut également relever des analyses faites jusqu'ici, c'est que l'humour n'est pas gratuit. La position de Nougé, bien explicitée dans *Allocution*, est que «[l]e scandale pour le scandale, l'humour pour l'humour, doivent être définitivement renoncés» (HNPR, 152). Il y a toujours un au-delà, des intentions qui se cachent ; il y a des implications difficiles à cerner, et, surtout, il y a une grande charge ironique qui ne se laisse pas toujours aisément appréhender.

2.1.3. L'ironie poignante et subtile

En fait, une des caractéristiques essentielles de l'ironie chez Paul Nougé n'est autre que la subtilité. Par conséquent, pour repérer une grande partie des ironies de l'auteur, il faut déployer une attention que souvent les lecteurs n'ont pas. Pourtant, une fois perçues et comprises, elles sont d'une acuité énorme et atteignent fortement celui qui les lit. Derrière l'ironie, on trouve la critique: critique souvent humoristique, en particulier pour ceux qui ne se sentent pas visés.

Néanmoins, l'ironie se présente de manières diverses. Il y a, parmi les multiples ironies de l'œuvre de Nougé, divers types de fonctionnement qui correspondent à leurs fondements. C'est ainsi que de la confrontation des extrêmes, des jeux ironiques et de l'hyperbolisation va naître l'ironie ultime.

2.1.3.1. L'ironie des extrêmes

i) L'ironie est une stratégie qui se joue des contraires dans le sens où l'on dit l'opposé de ce que l'on croit et l'opposé de ce que l'on prétend que l'autre comprenne. Ainsi,

⁸⁸ Un autre exemple intéressant d'apparence d'infinitude dans les jeux nougés est son jeu de cartes (*Le Jeu des mots et du hasard*, EC, 267-286). Malgré les multiples possibilités, on peut calculer le nombre de combinaisons possibles (cf. l'exercice fait par Éric Lysøe, "Dans le blanc des signes", in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé: Pourquoi pas un centenaire?*, pp.321-326).

il n'est pas difficile de trouver des exemples de ce genre d'ironie qui se déroule entre les méandres des lignes des extrêmes. Quand, dans *La Conférence de Charleroi*, Nougé examine les raisons pour lesquelles un amateur de musique aime et écoute de la musique, c'est parce qu'il prétend, d'après Nougé, se détendre quand il se sent fatigué. Du reste, l'auteur ajoute encore: «Et qu'il réussisse à se détendre un peu, n'est pas fait pour étonner, puisqu'aux dires de la sagesse courante l'on se repose parfaitement d'un travail en s'appliquant à une autre besogne... » (LCC, 177).

Or, par là il dénonce non seulement l'absurdité que représente à son avis cette idée, mais, de surcroît, il envisage la musique comme un autre travail et non pas comme une détente. C'est cette contradiction qui est exprimée par l'ironie – tranchante et subtile, elle fait partie du jeu nougéen. Mais comment s'articule alors cette petite ironie qui fait sourire?

D'abord, il n'était pas nécessaire de répéter, par des mots équivalents, le «travail». ⁸⁹ L'auteur le fait certes en utilisant un synonyme, «besogne», mais il pourrait avoir utilisé un pronom, ce qui aurait rendu la phrase plus légère – le travail pèse, c'est difficile, c'est une obligation. Avec la répétition de l'idée par des mots équivalents, la phrase devient plus lourde à cause de cette redondance comme s'il voulait donner à l'auditeur le poids du travail. Tel poids vient mettre en évidence l'imbécillité de se reposer en travaillant.

À ce qui pourrait être un proverbe bien au goût des masses, est rajouté un deuxième élément qui fait la différence : l'adverbe «parfaitement» associé au verbe «reposer» contribue largement au ton ironique de la phrase. Ainsi, ce qui est déjà dénoncé par la redondance des termes, est rendu plus perceptible de cette manière: il y a une grande différence entre le poids (doublé) du travail et le fait de se reposer parfaitement. La ligne de séparation devient donc bien profonde, ce qui accentue, encore une fois, ce que Nougé considère comme illogique. On pourrait affirmer que cet adverbe est le mot d'esprit qui donne à la phrase certaines caractéristiques du discours, énoncées notamment par les romantiques allemands.

Le troisième composant de cette subtile ironie n'est que la ponctuation qui termine la phrase: les points de suspension.⁹⁰ Ce signe de ponctuation (qui peut être traduit par l'intonation – il ne faut pas oublier que ce texte a été lu) implique nécessairement que l'idée ou n'a pas été développée, ou n'a pas été dite, et, donc, que l'on veut la laisser en suspens pour faire réfléchir le lecteur, ou, au moins, le laisser en attente. Dans ce cas, et vu le cadre,

⁸⁹ La répétition est un autre des procédés ironiques référé par Pierre Schoentjes (*op. cit.*, pp.169-171).

⁹⁰ Sur les implications et l'importance des signes de ponctuation dans l'ironie, cf. *ibid.*, pp.162-168.

c'est l'ironie qui se laisse entrevoir sans totalement se dévoiler, laissant comme quelque chose en suspens (souhaité par l'auteur) afin que le lecteur se trouve dans un certain trouble, dont l'origine n'est pas très claire – fait qui le trouble davantage. Les points de suspension viennent ainsi renforcer l'ironie en la laissant ouverte. L'ironie continue...

ii) Mais cette ironie sarcastique⁹¹ peut se dessiner dans les éléments contraires présents dans la même phrase. Il peut s'agir d'antonymes ou bien de notions en tout opposées. Un exemple significatif se trouve dans le préambule de *La Conférence de Charleroi* suite au refus péremptoire de l'auteur de suivre le chemin traditionnel qui exige de l'orateur des louanges par rapport au répertoire présenté. En fait, et vis-à-vis de l'auditoire présent à la Bourse de Charleroi le 20 janvier de 1929, il s'agit de la première ironie énoncée par l'auteur:⁹² «L'expérience a prouvé que l'on accueille favorablement, d'habitude, l'admiration qui s'exprime sur un mode lyrique et, avec non moins de plaisir, toute explosion de mépris ou de haine» (LCC, 174).

Cette façon d'accepter le monde sous une forme ou telle autre (comme «d'habitude»), enferme une ambivalence, bien évidente si l'on réfléchit quelques instants, mais difficile à reconnaître pour le sens commun. Cette ambivalence repose sur l'acceptation de l'expression de deux genres de sentiments: ceux qui sont liés à un champ positif et bon (représentés par l'«admiration»), et les autres, considérés comme négatifs, mauvais et maléfiques, liés au côté sombre de la nature humaine (comme le «mépris» ou la «haine»). On est devant deux sphères opposées qui témoignent de ce manichéisme très particulier de Nougé.

⁹¹ Pierre Schoentjes, en faisant référence aux rapports problématiques entre ironie et sarcasme, écrit qu'«il convient d'observer [...] que si le sarcasme est volontiers ironique, il ne l'est toutefois pas toujours» (*op. cit.*, p.228). Dans le cas présent, la perspective prise est l'inverse : on est dans l'ironie et ce n'est que certaines ironies qui sont sarcastiques. Ce ne sont en effet que deux façons d'arriver sur les mêmes implications. Pour ce qui est tout particulièrement de *La Conférence de Charleroi*, il est très juste d'associer ironie et sarcasme, surtout lorsque l'on tient compte du fait que «[l]e sarcasme est lourd et, comme son but est de blesser, il s'exerce de préférence en présence de celui qu'il vise» (*ibid.*, p.229) et ce texte de Nougé a eu comme premier public des auditeurs et non des lecteurs.

⁹² Nougé était conscient de la forte charge ironique, choquante et anti-tradition de son texte, comme en témoigne une lettre à Camille Goemans, datée du 10 janvier 1929: «Pour ma part je suis très occupé d'un discours assez scandaleux que je prononcerai le 20 à Charleroi» (lettre n.°163, *Lettres surréalistes*). Mais si le discours a eu lieu, le scandale, lui, n'y a pas trouvé sa place... peut-être faute d'un public peu réceptif. Marcel Mariën est, à cet égard, très critique quand il écrit que «le Journal de Charleroi du 23 janvier 1929 ne trouva à en dire que de pauvres lignes, à la mesure d'un pauvre public», *L'Activité surréaliste en Belgique*, p.185. Cf. aussi deux articles, l'un paru dans la *Gazette de Charleroi* du 13 janvier 1929 ("Paul Nougé à Charleroi") et celui déjà mentionné dans le *Journal de Charleroi* du 23 janvier 1929 ("Chronique musicale"). Ces deux articles peuvent être consultés aux AML, cotes FS XLVII 144/4 et FS XLVII 144/5.

Cette dualité ambivalente n'est pas dénoncée sans un ton ironique de la part de l'auteur, perceptible par cette expression (elle aussi mise en relief par des virgules): «avec non moins de plaisir» (et même peut-être plus !). Ainsi, et encore une fois, par l'ironie subtile, Nougé dénonce et critique.

En mettant en place, à travers l'ironie, ce contraste qui bouleverse les mentalités traditionnelles, le surréaliste crée une sorte de violence qui lui est, comme le manichéisme dont elle se nourrit, très particulière. Violence qui naît aussi du mot «explosion», qui est au départ, négatif, et qui le devient encore plus quand il est associé à ces méchants sentiments «de mépris ou de haine». Notons aussi que ce mot, et notamment cette association de mots, peut elle aussi provoquer une espèce d'explosion – il est une mine prête à faire exploser la sensibilité (et/ou la révolte) de certains individus.

iii) L'esprit doit être éveillé à n'importe quel prix: il faut provoquer des implosions, des réactions; il faut provoquer pour obtenir la bonne réponse. L'ironie est un moyen; elle surgit d'ailleurs comme la meilleure et la plus efficace de toutes les stratégies.

Si (comme l'écrit Nougé) l'esprit ne peut être conçu «que sous les aspects les plus menacés» (*LCC*, 207), cela implique inéluctablement une conception différente de celle qui régnait (règne) à ce moment-là. C'est pourquoi, selon lui, il faut mettre en dérision et détruire la notion d'esprit traditionnelle; il faut la recréer en prenant en considération les menaces que l'on voit seulement maintenant commencer à paraître. Menaces qui ne sont que des «antagonismes internes et [d'] obscures et fantasmagoriques puissances, capables, aux instants les moins prévus, de se manifester en nous et d'y susciter de délicieuses ou horribles merveilles» (*LCC*, 207).

En effet, au lieu de la familiarité et de l'habitude, de l'assurance, cet esprit aux caractéristiques fallacieuses présente des surprises, des luttes internes, des paradoxes intérieurs, des fantasmes, des zones obscures que l'on ne comprend pas très bien... De la clarté, de la définition et de la garantie, on passe à l'obscurité, à l'indéfinition et à la surprise.

Dans la phrase même, l'auteur illustre «les prodigieux antagonismes», en en faisant lui-même preuve. Non seulement il met côte à côte deux termes inverses – «délicieuse» et «horribles» –, mais il associe, en outre, «horribles» et «merveilles». Deux antagonismes créés par le même mot – l'un par antonymie, avec un autre adjectif; un deuxième (sur

lequel se termine la phrase) plus fort, plus évident et paradoxal, avec un nom qui renvoie non au champ sémantique de l'obscur, du terrible et de la douleur, mais à un univers de clarté, plus positif, tranquille et harmonieux. Jeu entre l'ombre et la lumière qui définit, quelque peu sarcastiquement, les paradoxes dans lesquels (sur)vit et doit (sur)vivre chaque être humain.⁹³

Le même jeu est fortement présent dans une actualisation différente dans cette interrogation de Nougé encore par rapport à une nouvelle conception d'esprit:

allons-nous, comme certains nous le proposent, renoncer à toute action délibérée, à toute exercice d'une douteuse volonté,⁹⁴ - pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles? (*LCC*, 207)

Image narcissique⁹⁵ où nous sommes «penchés sur nous-mêmes», mais nous-mêmes ne sommes que d'«immense[s] gouffre[s] d'ombre» (*ibid.*) – on n'y peut rien discerner, rien n'y semble vivre, rien ne semble y exister. Et nous, «les gouffres d'ombre», ne faisons que «guetter», d'un côté, «l'éclosion des miracles», d'un autre, «l'ascension des merveilles». On ne fait qu'observer passivement et voir tout ce qui arrive sous nos yeux avec une certaine indifférence. Et si tout ce qui nous concerne évolue et pointe vers le bas (immobiles – penchées - gouffre), en revanche ce que nous guettons surgit dans le sens inverse, c'est-à-dire, vers le haut (éclosion – ascension).⁹⁶ Nougé établit ainsi un jeu de mouvements descendant / ascendant, du haut vers le bas.

2.1.3.2. Le jeu ironique

Si l'ironie et tous les jeux qui lui sont sous-jacents constituent une des grandes forces motrices de l'œuvre nougéenne, il est vrai aussi qu'ils peuvent assumer une autre forme. Cette actualisation sous de nouveaux contours ne les rend pourtant pas moins

⁹³ Cf. plus loin, dans ce chapitre, 2.2.3. «Le clair/obscur».

⁹⁴ Il est évident que Nougé vise ici les surréalistes français qui, en défendant l'écriture automatique, vont «renoncer à toute action délibérée» (*LCC*, 207), et, rappelons-le, les Belges clament et défendent la «volonté délibérée d'agir sur le monde» (*ibid.*, 204).

⁹⁵ Cf. La référence à Narcisse dans ce chapitre (1.1.2.3. «Un corps sur le miroir: est-il réel?»).

⁹⁶ S'agirait-il d'un clin d'œil sarcastique à la religion catholique et aux histoires de miracles de la Bible?

étrangers à une autre forme de violence par le (et du) langage sur le lecteur. Il y a donc une nouvelle figuration de l'ironie, qui cesse de pouvoir être simplement ironie, pour devenir un complexe et violent jeu ironique.

Certes, les frontières entre l'un et l'autre ne sont pas précisément tracées: la simple ironie et le jeu ironique s'entrecroisent et s'interpénètrent, étant donné que, parfois, dans le même texte, les deux surviennent sans que l'on puisse déterminer où l'un se termine et où l'autre commence. Ils constituent un élément fuyant de l'œuvre de Nougé qui ne se laisse pas facilement appréhender. Il se meut entre les mots, les jeux, les sens, les lignes, la pensée du lecteur.

Le trait qui les distingue réside dans le degré de subtilité des procédés: les jeux ironiques ne sont pas perceptibles par un seul mot ou par une association de mots (les adverbes, les adjectifs, les antonymes, *etc.* demeurent pourtant extrêmement significatifs). Cependant, ce n'est que par les implications et les enjeux de divers ensembles de mots que le fond ironique peut devenir perceptible. Si jusqu'ici, il s'agissait surtout de l'ironie basée sur certains jeux, dans ce cas, il s'agit de jeux qui ont, à leur base, une tension ironique, voire sarcastique.

Le spectacle musical dirigé par André Souris en 1929, précédé des commentaires de Nougé (*La Conférence de Charleroi*), avait mis au répertoire des pièces de divers musiciens: Hindemith, Honegger, Milhaud, Quinet, Schoenberg, Souris, Strawinsky.⁹⁷ Vers la fin de la quatrième partie de ces commentaires, le chef de file du groupe surréaliste belge critique de nombreux musiciens, en particulier ceux qui auraient la prétention de pratiquer et d'inventer *ad infinitum* de la «musique objective». Lorsque confrontés à la dure réalité de la finitude (épuisement des possibilités offertes par le nombre limité d'éléments, c'est-à-dire de sons), les musiciens ont deux sortes de réactions: soit le renoncement, soit une leçon à tirer. Les premiers,

profondément touchés par l'échec de leurs fastueuses espérances, et manquant peut-être un peu d'imagination, en sont venus à penser qu'il n'y avait pour eux d'autres solutions que de renoncer définitivement à la musique. (LCC, 201)

⁹⁷ Cf. Affiche et programme, Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, pp.183-184.

Les autres, ceux qui n'ont pas été «profondément touchés, tinrent bon» (*ibid.*). Or, ici, on passe à un autre groupe, à une autre histoire: ils «estimèrent que rien n'était perdu et qu'il y avait simplement une leçon à tirer de cette expérience avortée» (*ibid.*).

L'expérience sans limites, devient non pas un échec, mais une expérience qui a mal tourné puisqu'elle n'a pas donné les fruits prétendus.

Toutefois, même ceux qui luttent pour la musique, qui ne l'abandonnent pas, qui essaient d'en retirer des leçons et d'apprendre, n'échappent pas au scalpel critique de Nougé. En fait, les exemples de ce groupe vont servir le jeu ironique et tranchant de l'auteur, parce que, malgré la présence de quelques aspects différents, le processus, l'origine et le développement suivent la même logique. Le même processus, le même «jeu stérile» (*ibid.*). Et c'est ainsi que «la succession des œuvres de Strawinsky, de Milhaud et de Schoenberg est, à ce point de vue, fort édifiante...» (*ibid.*, 202).

Ce n'est pas par hasard que l'auteur a repris ici quelques noms inscrits sur l'affiche du concert que son auditoire est venu écouter. De cette façon, il rend encore plus vivante et choquante l'illustration de ce qu'il critique.⁹⁸ En fait, l'évolution de cette musique, son parcours, est l'exemple à ne pas suivre – si elle est «fort édifiante», ce n'est que parce qu'elle est l'exemple de ce que Nougé croit que la musique ne doit pas être. Et c'est cela qu'il laisse en suspens.

2.1.3.3. L'ironie carnalesque

Toujours dans *La Conférence de Charleroi* et encore à propos de ce genre de musique qu'il critique, Nougé s'interroge: «à quoi peut donc mener la musique objective?» (*LCC*, 200). Interrogation qui est menée à l'extrême sous une autre forme, sous le joug d'un autre temps: «à quoi nous a-t-elle menés, en effet?» (*ibid.*).

On pourrait se demander si la première réponse à ces questions est ironique, puisque si, d'un côté, ce que dit l'auteur paraît logique et ne vient pas à l'encontre de cette

⁹⁸ Il est intéressant de noter combien, par la référence à ces personnages, Nougé demeure fidèle au propos énoncé dans les premières phrases de *La Conférence*: «La tradition réclame de moi un commentaire mêlé de louanges des œuvres musicales que vous allez entendre. / Je crois bien faire en dérogeant à cette tradition» (*LCC*, 174).

attitude surréaliste, d'un autre côté, l'exagération présente à certains endroits de la phrase, rend son étendue et les certitudes qui s'y trouvent trop ridicules. Voyons:

MM. Comment ne pas parler aussitôt du prodigieux enrichissement en étendue et en diversité, dont nous lui sommes, sans aucun doute, redevables, et tel que jamais on n'en vit depuis qu'il existe une musique. (*ibid.*)

Si l'on accorde facilement à cette musique le fait d'avoir enrichi en étendue et en diversité le champ musical, d'autre part, quel est le rôle de cet adjectif («prodigieux») qui élève immensément l'enrichissement? Par ailleurs, la certitude très bien marquée – plus que sans doute, c'est «sans aucun doute». Donc, la porte est complètement fermée au doute – il est complètement assuré. Bien qu'il s'agisse d'un texte argumentatif, il y a trop de certitude pour ne pas être ridicule (spécialement quand on prend en considération toute la phrase).

En outre, cette certitude tombe sur l'adjectif «redevables» qui a un sens très fort. Donc, l'association de ces deux éléments a comme résultat une autre exagération qui va être ajoutée à la première: un «prodigieux enrichissement [...], dont nous lui sommes, sans aucun doute, redevables». Cet «enrichissement» est si prodigieux que, et soulignons une fois encore l'hyperbole, «jamais on n'en vit depuis qu'il existe une musique».

Ne s'agit-il pas d'une énorme exagération qui, au lieu de mettre en évidence les traits positifs et les apports de ce genre de musique, les augmente, les exagère, au point qu'ils deviennent des traits grotesques, carnavalisés par le langage?

Si d'une part, Nougé semble faire référence aux apports de cette musique, sans cependant affirmer l'existence de qualités, cette parade grotesque d'hyperboles ne peut servir d'autre part qu'à mettre en dérision tout ce qui pourrait être indiqué comme les fruits positifs de la musique objective. L'ironie est donc tout à fait présente, ironie qu'il nous est donné de percevoir uniquement par l'hyperbole qui fait de l'écriture un espace de carnavalisation du langage.

Mais, et au cas où des doutes subsisteraient, l'hyperbole continue dans le paragraphe suivant, où elle atteint son paroxysme. Le moyen le plus facile et évident de voir cela est de s'arrêter quelques instants à quelques mots/expressions utilisé(e)s: «fiévreuse», «tous», «chaque jour plus», «audacieuse», «ingéniosité», «sans exemples», «merveilles», «comblés». En fait, il suffirait de lire cet ensemble, même sans connaître le

contexte,⁹⁹ pour percevoir que le sujet dont il s'agit est poussé jusqu'à son plus haut degré. Et si «nous avons été comblés» (LCC, 200) pour de telles merveilles, ce ne fut que dans le sens négatif.

En effet, on perçoit clairement que cette exagération sert son exact opposé. On continue donc dans cette espèce de parade carnavalesque d'une opinion par le biais du langage. C'est par et dans le langage que Nougé met en dérision la tradition, les connaissances de la sagesse courante. C'est par une sorte de parodie qui, à travers l'hyperbole, devient ironique ; une ironie carnavalesque qui, plus que la simple ironie, le sarcasme ou la critique, parodie ce qui était censé être correct, établi, conventionnel, n'épargnant pas, un seul instant, ce qui appartient à la tradition, au sens commun. Combattre l'habitude et la tradition en utilisant les mêmes armes avec lesquelles elles attaquent l'individu – telle est la démarche de Nougé.¹⁰⁰

Dans *Un Portrait d'après nature*, il y a comme deux livres, l'un qui se construit au fil des pages, l'autre qui déconstruit violemment et par le biais de l'ironie. Comme le note Michel Otten, «[l]es *Parenthèses* [dernière partie du livre] sont le lieu où le livre se défait. Mais, en même temps, un autre livre se constitue sous nos yeux, un livre où tout devient possible, où toutes les vérités alternent dans une sorte d'ironie carnaval».¹⁰¹ Mais *Un Portrait d'après nature* mène l'ironie encore plus loin.

2.1.3.4. L'ironie ultime

Si l'ironie semble se tourner toujours vers l'extérieur du sujet, si elle semble avoir comme cible le monde situé hors de la sphère de celui qui parle, cela n'est vrai qu'en partie. Il suffit de porter un regard plus attentif sur l'œuvre de Nougé pour trouver aisément des commentaires autocritiques et / ou des formes d'ironie qui visent non une situation, un

⁹⁹ «Mais cette expérimentation fiévreuse portant sur les éléments les plus divers et venus de tous les coins du monde sonore et de tous les recoins de la terre, – cette transmutation, chaque jour plus audacieuse, des bruits, des cris et des rumeurs – cette ingéniosité et cette liberté sans exemple, – fallait-il donc s'étonner comme on l'a fait des merveilles dont nous avons été comblés?» (LCC, 200)

¹⁰⁰ Le carnaval, le rire, le grotesque, le bas sont traités par Mikhaïl Bakhtine en particulier dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (coll. "Tel", Paris, Gallimard, 1970). Naturellement, il s'agit ici d'un aspect carnavalesque différent en de multiples points de celui de Rabelais. Toutefois, un trait capital se maintient: affronter le conventionnel par son inverse, c'est-à-dire confronter le beau au laid, le haut au bas, etc.

¹⁰¹ Michel Otten, "Les stratégies de Paul Nougé dans *Un Portrait d'après nature*", in Paul Aron (coord.), *Textyles*, n.°8, *Surréalismes de Belgique*, p.83.

groupe ou une attitude d'autrui, mais plutôt une attitude, pensée ou acte de soi-même ou de ceux qui partagent le même point de vue.

Dans *La Conférence de Charleroi*, où il est toujours question de musique et de musiciens,¹⁰² Nougé résume dans une phrase, bien dans le style aphoristique qui lui est propre, ce qu'il défend: une «volonté délibérée d'agir sur le monde...» (*LCC*, 204). En fait, c'est sous l'égide de cette maxime que vivent les surréalistes – agir, oui; mais pas n'importe comment – il faut réfléchir, savoir ce que l'on fait; il faut le sentir, le désirer, et, consciemment, agir sur ce qui nous entoure.¹⁰³ Le portrait du musicien (et des artistes, et des hommes en général) est ainsi dévoilé. Et c'est en effet de cette attitude «que dépend le salut de la musique et du musicien» (*LCC*, 204), ou, pourrait-on dire aussi, de la peinture et du peintre, de la littérature et de l'écrivain.

Dans cet espoir de pouvoir «agir délibérément sur le monde», ajoute encore Nougé, «nous retrouvons [...], transfiguré, le touchant espoir des magiciens, des guérisseurs et des thaumaturges...» (*ibid.*). Dans ce texte sur la musique, l'adjectif «touchant» apparaît toujours comme élément participant de l'ironie.¹⁰⁴ Or, ce cas-ci ne constitue pas une exception. Le surréaliste belge critique cet espoir «des magiciens, des guérisseurs et des thaumaturges» (*LCC*, 204) de changer le monde, par leurs prétendus pouvoirs et leurs actions. Cependant, le but ciblé n'est autre que lui-même et ses amis – un groupe qui, comme il en va chez les trois autres, ressent lui aussi une «volonté délibérée d'agir sur le monde». Esprit transfiguré, certes, mais qui ne cesse pourtant pas d'avoir les mêmes principes à la base.

Il s'agit ainsi d'un acte de reconnaissance de l'utopie surréaliste, dont Nougé était conscient, même s'il continuait à la défendre et à tenter de la pratiquer. Reconnaissance qui n'est admise qu'avec de l'ironie, utilisée ici contre lui-même et son groupe.

Ce procédé d'autodérision (ne fût-ce que pour mettre certains aspects en évidence) est récurrent dans *Un Portrait d'après nature*, en particulier dans "Parenthèses" et "Le contrecoup". Ces deux parties, à la saveur fort amère, comptent parmi les textes les plus

¹⁰² *La Conférence* a comme sujet principal la musique. Toutefois, il n'est pas difficile de voir dans ces commentaires de Nougé son positionnement vis-à-vis de tout art, notamment le sien – l'écriture.

¹⁰³ Il y a un écho des préoccupations et des positions surréalistes – changer l'homme et le monde; agir sur eux. Sans dire le mot surréalisme, les lignes du surréalisme bruxellois sont ici tracées et l'attitude surréaliste qu'ils défendent y est présentée.

¹⁰⁴ Cf. e.g. «Les uns, qui tenaient les sons pour un moyen propre à exprimer leurs émotions et leurs pensées, s'essayaient à nous communiquer leurs joies ou leurs douleurs, leur amour ou leur colère, leurs mélancolies ou leur allégresse, - et, quoi qu'il arrive, un **touchant** ensemble d'excellents sentiments» (*LCC*, 194). C'est moi qui souligne.

forts, violents et bouleversants de cet auteur. D'ailleurs, son attitude surréaliste y est menée à un tel point, qu'elle prend comme objet l'auteur lui-même, Nougé «s'y livre [...] à une sorte d'autoparodie de ses propres principes, de sa propre rhétorique».¹⁰⁵

En fait, c'est ici que l'ironie nougéenne atteint son paroxysme. Là, plus que nulle part ailleurs, elle procède comme un kamikaze: à travers la violence, elle s'atteint aussi elle-même. Ce n'est donc pas par hasard si Nougé écrit: «C'est dangereux un poète déchaîné. Ça mord et ça bave» (*PDN*, 95). Si, pour quelques instants, on peut penser à une critique des poètes en général, il faut surtout voir que le poète dont il parle n'est autre que lui-même. Il tourne les autres en dérision, certes; mais ce qui rend cet énoncé encore plus fort et choquant est exactement ce double aspect – le premier visé par cette terrible ironie critique n'est autre que celui qui l'a créée.

L'ironie nougéenne aboutit ainsi à une espèce d'ironie autodestructive qui ne cesse pourtant de poursuivre les axes du surréalisme bruxellois: avec plus d'amertume, avec de moins en moins d'espoir mais toujours en prenant des risques, en recherchant le danger. Ici, la menace est à son comble – l'auteur est le plus grand ennemi de lui-même; le danger est extrême: disparaître sous ses propres traits,¹⁰⁶ être pris à ses propres pièges. Témoin aussi, un autre texte brutal et cruel:

Vieillard puant, sale vieux, va retrouver tes petites filles, tout le monde se fout de toi, on a pitié¹⁰⁷ de toi, tu ne sais même plus écrire. Et que l'on abatte tous les nougés du monde. (*PDN*, 98)

¹⁰⁵ Michel Otten, art. cit., p.84.

¹⁰⁶ «L'espoir de devenir un jour / Une épave anonyme» (*EC*, 134). Ce petit poème soulève la question de l'anonymat qu'aurait souhaité Nougé. S'il semble, par divers indices, que l'auteur voulait vraiment et sincèrement demeurer anonyme pour le grand public, s'il ne s'est pas soucié de faire publier la plupart de ses textes (notamment ceux plus poétiques, réunis par Mariën), est-ce qu'on doit croire à la pureté de ces intentions? En fait, si Nougé n'a pas cherché à faire carrière ou à obtenir une renommée en tant qu'écrivain, il n'a pas non plus absolument cherché à ne pas laisser publier ses textes: il a autorisé Mariën à les publier et il ne les a pas jetés... Espoir sincère de devenir cette «épave anonyme», ou espoir inavoué de devenir, ne fût-ce qu'après sa mort, un écrivain reconnu?

¹⁰⁷ Sentiment que l'auteur méprise, à l'instar de Nietzsche qui critique sévèrement ce sentiment de base du christianisme (cf. Friedrich Nietzsche, *O Anti-Christo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1916, pp.15-17).

2.2. La violence

Si l'on y voit souvent la fin, le déclin poétique et la ruine de l'auteur, c'est pourtant dans *Un Portrait d'après nature* que la douleur et la violence atteignent leur plus haut degré. Une violence fondée sur des jeux poétiques, des procédés et des formes d'écriture qui, dans leur ensemble, produisent des effets comparables à ceux des mines, prêtes à blesser tous ceux qui les touchent. La première victime (consciemment et exprès) de cette violence est celui qui a créé cette poésie tranchante. Elle se retourne contre le sujet qui l'invente; et elle atteint le lecteur en le frappant exactement là où il pensait ne pas pouvoir être atteint :

Dans l'apparente dispersion des **interventions** nougéennes se dessine comme une stratégie patiente et concertée, qui n'est pas sans quelque parenté avec celle de la guérilla : pour épars qu'ils aient pu sembler dans l'éphémère de leur occasion, ces «coups» successifs s'emboîtent rétrospectivement les uns dans les autres, se renforcent et se complètent, laissant peu à peu deviner la ferme logique à laquelle ils répondaient dès la première heure. Une telle méthode ne relève pas du hasard, et moins encore de quelque incapacité.¹⁰⁸

C'est en conscience que le lecteur est pris, souvent par la surprise et la violence (fortement liées chez le surréaliste belge)¹⁰⁹ que le lecteur est pris; c'est en effet par la surprise et la violence que les objets deviennent «bouleversants». Les *objets* de Nougé ne sont que les textes qui, comme on l'a déjà constaté, reprennent des lieux communs, connus de tout locuteur de langue française, pour les transformer en d'autres, bien différents, qui choquent (même s'ils font *sourire*) et, spécialement, qui obligent à la réflexion. Le lecteur doit s'arrêter un moment puisque la question immédiate est: «Qu'est-ce qui se passe?» ; «Il y a quelque chose dans ce discours qui ne semble pas bien... »

¹⁰⁸ Daniel Laroche, "Le Style Nougé. Au-delà du langage polémique", in Paul Aron (coord.), *Textyles*, n.º8 (*Surréalismes de Belgique*), p.39.

¹⁰⁹ Revenons encore un instant sur le poème *Le diable sort de sa boîte*: dès le premier vers, apparaissent ensemble la surprise et la figure maléfique. Le diable est en effet un personnage communément associé à la violence physique et psychologique (même s'il est provocateur et séducteur) – une image qui vient essentiellement de la mythologie chrétienne traditionnelle. Contre cette image traditionnelle du diable, que Nougé met ici au profit de ses principes, Fernando Pessoa en crée une autre, plus humanisée et moins manichéenne qui dit de lui-même: «Sou um pobre mito, [...] e, o que é pior, um mito inofensivo.» (*A Hora do Diabo*, coll. "Obras de Fernando Pessoa/ Ficção I", Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p.34). Traduction: «Je suis un pauvre mythe, [...] et, ce qui est pire, un mythe inoffensif». En fait, cette apparition du diable nougéen, ne serait-elle pas également une façon de mettre en cause les valeurs généralement associées au diable? À propos du diable, cf. note 82 de ce chapitre.

Il y a effectivement des différences capitales qui se présentent à sa sensibilité de l'habitude, à ce qui lui est devenu *naturel*. La première réaction tient inévitablement au trouble de lire des phrases comme: «Je ne dis que ce que tu penses» (EC, 137). Ensuite, c'est au lecteur de décider s'il veut accepter le défi et entrer dans le jeu. Ou fallait-il dire plutôt *continuer* dans ce labyrinthe de pièges où il a été pris sans s'en rendre compte?

2.2.1. La violence de l'ironie

Il est évident que ce n'est pas uniquement avec les lieux communs que Nougé joue pour frapper le lecteur. Ce n'est pas son seul moyen, mais c'est l'un des principaux. Si l'on comprend aisément pour quelle raison les jeux construits sur les lieux communs produisent un certain résultat, (et il ne faut pas oublier que ceux de cet auteur vont plus loin et ont plus d'implications qu'un simple jeu inconséquent, voire anodin), comment expliquer les autres textes qui, n'ayant pas comme objet ce genre de production linguistique, provoquent quand même une réaction? Comment expliquer alors que cette réaction, bien qu'elle soit moins immédiate et inconsciente, se révèle plus agressive et / ou plus pointue?

Un procédé parmi les plus significatifs est sans doute, comme on a déjà pu le noter, l'ironie. En effet, pour sentir le pouvoir de l'écriture nougéenne, il faut avant tout la comprendre, ou, au moins, en saisir quelques nuances. L'ironie comporte sa pincée de sarcasme et vise à mettre en dérision, et à critiquer, avec humour ou pas. Elle peut (ou plus correctement, celui qui la fait peut) viser une personne, une situation, une pensée, une habitude, un comportement, *etc.* L'on doit prendre en considération la relation étroite que sarcasme et ironie peuvent avoir, parce que même «si le sarcasme est volontiers ironique, il ne l'est toutefois pas toujours».¹¹⁰ D'autre part, il convient aussi de souligner «[q]u'il soit direct ou indirect, le sarcasme sera toujours plus grossier que l'ironie parce qu'il est à la fois plus visible et plus malveillant».¹¹¹ L'ironie sarcastique devient ainsi plus mordante et plus violente.

¹¹⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p.228.

¹¹¹ *Ibid.*, p.229.

En outre, qu'elle soit sarcastique ou pas, la violence qui est inhérente à l'ironie et le degré que cette violence peut atteindre dépend de celui qui la produit. Et ce n'est pas parce qu'elle est subtile qu'elle se révèle moins puissante, bien au contraire.¹¹²

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le caractère violent de l'ironie dépend aussi de l'individu qui la reçoit. D'un interlocuteur à un autre, tout peut changer. Par conséquent, le degré de la violence de l'ironie aussi: le lecteur peut se sentir surpris, quelque peu violenté (spécialement par rapport à ce que sont ses habitudes et ses attentes de lecture), mais il peut y trouver de l'humour et (sou)rire. Cela veut dire être réceptif dans le sens actif que Nougé lui donnait – analyser, questionner, chercher à comprendre... Dans ce sens, l'ironie joue à plein son rôle, parce qu'elle

ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre.

L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question : fidèle à son étymologie, cette ironie-là *interroge*...¹¹³

D'autre part, un autre groupe de lecteurs peut ressentir l'agressivité, se sentir violenté dans ses principes, et en particulier, dans ses croyances et ses habitudes quotidiennes. De ceux-ci, il y en a même qui peuvent refuser l'intrusion des «objets bouleversants» (comme les textes de Nougé) dans leurs vies. Ils se sentent tellement heurtés, atteints au plus profond d'eux-mêmes, qu'ils refusent d'y participer, d'y penser et de se soumettre à cette rude épreuve.

Mais, peut-on se demander, même s'ils ne souhaitent pas y participer, ne sont-ils pas, tout de même, atteints? Malgré leur volonté d'oublier, peut-on vraiment «oublier» quoi que ce soit? ¹¹⁴ Selon Nougé, nous ne sortons jamais indemnes de rien – tout nous touche; tout laisse des traces; tout s'imprègne d'une façon ou d'une autre: «Il n'en est rien qui ne nous soit nourriture ou poison» (*LCC*, 177).

L'ironie est toujours violente (c'est d'ailleurs cela aussi qui la caractérise); le degré avec lequel elle est ressentie par le lecteur ne dépend que de lui et de son attitude. La façon dont l'ironie est prise reflète le genre de pacte de lecture établi entre auteur et lecteur, un

¹¹² Cf. dans ce chapitre le point 2.1.3. «L'ironie poignante et subtile».

¹¹³ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p.320.

¹¹⁴ Dans *La Conférence de Charleroi*, Nougé écrit que «l'on n'oublie rien cependant, et c'est un bonheur réel» (*LCC*, 177).

pacte qui malgré son caractère particulier, affirme son existence, tout d'abord, par la façon dont les textes engagent le lecteur. Chiara Elefante pose des questions fort pertinentes à ce sujet :

S'agit-il, de la part de Nougé, d'un refus absolu de signer tout contrat avec le lecteur ? Ne s'agit-il pas plutôt du signe de la rupture d'un certain contrat classique sanctionnant le lien entre l'écrivain actif et le lecteur passif ?¹¹⁵

Le contrat de lecture existe dans d'autres paramètres, avec d'autres enjeux ; il a comme principe de base la rupture avec le pacte traditionnel, «classique». Cette rupture ne peut qu'être ressentie par le lecteur que comme un acte violent. Mais la violence ne se trouve pas uniquement du côté de la cessation du pacte traditionnel ni même seulement au niveau des procédés linguistiques. Elle ne surgit pas seulement comme stratégie, comme moyen de transformer ces objets que sont les textes en des «objets bouleversants»; elle ne sert pas seulement comme moyen de frapper ce lecteur endormi qui se promène inconsciemment dans le jardin du langage sans connaître les dangers qui le guettent à chaque pas. En effet, l'univers du langage et plus précisément de l'écriture, «possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre» (*RVB*, 20).

Si le lecteur est pris dans les pièges, et du langage, et de l'ironie nougée, la violence l'attend aussi dans les thématiques abordées. C'est par conséquent de la fusion entre les violences thématique et linguistique (étant donné qu'il n'est ni sage ni aisé de les séparer) que naît l'impitoyable cruauté des textes nougés.

2.2.2. Un éventail de violences

Pour se rendre compte de la riche panoplie de violence offerte par Nougé dans son œuvre, l'important n'est pas autant d'élaborer une liste détaillée de toutes les possibilités, mais plutôt de dessiner les contours de sa mécanique. Cela veut dire que plutôt que de chercher à classer, à définir et/ou à limiter, il faut chercher à comprendre d'où elle surgit, par quels moyens elle arrive et de quelle façon elle parvient à toucher le lecteur.

¹¹⁵ Chiara Elefante, «L'Exégète nageur», in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, p.291.

Si ce n'est pas l'ironie ou ce que l'on peut appeler le mouvement rhétorique du texte (ou la danse du texte, car finalement «tout n'est que danse»),¹¹⁶ d'autres formes de violence peuvent apparaître au lecteur. Dans le court récit intitulé *Le Carnet secret de Feldheim*,¹¹⁷ l'auteur semble les condenser.

a) En premier lieu, sans être exactement une forme de violence sur le lecteur (mais qui, *a posteriori*, va fonctionner comme catalyseur de violence), on peut faire référence au titre, et à ce mot, à l'allure si dangereuse et simultanément si savoureuse: «secret». En éveillant et en aiguisant la curiosité du lecteur (qui se demande: qu'y a-t-il de si secret dans ce carnet?), Nougé le pousse dans le piège: le lecteur va entrer dans ce monde où règne une sorte de chaos et toute la violence conséquente.¹¹⁸ En effet, le plaisir de la violation d'un secret, le plaisir de connaître ce qu'il n'est pas censé connaître, ce plaisir de connaître l'intimité de l'autre, ne fait du lecteur qu'une pauvre victime de sa curiosité démesurée! Le chasseur devient la proie...

b) En petites lettres avant le récit, on peut lire *Pages détachées*. Bien que l'interprétation puisse être plausiblement figurative, dans ce sens où les pages qui suivent sont des *fragments*, cette expression est valable aussi pour la violence de l'acte: ces pages ont été détachées, séparées brutalement. Cette courte note introductive, lance le lecteur (qui ne s'en aperçoit pas) dans une vague de violence.

c) Le narrateur lui-même, Feldheim, est le premier à ressentir toute la violence des images et des actes qu'il évoque et dont il a été, et le témoin, et le participant. C'est par les yeux de Feldheim que le lecteur obtient les instantanés où est décrite la situation, les circonstances brutales, toute l'ambiance qui n'a rien d'un acte d'amour et présente des nuances sadiques: la douleur traverse le récit. Il s'agit d'un acte douloureux qui procure du plaisir au narrateur.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.299.

¹¹⁷ Ruggero Campagnoli a écrit un article sur ce texte de Nougé où est visible l'incompréhension de l'exégète dès ses premiers mots (cf. "Il Sesso in scatola di Feldheim", in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, pp.253-259). Malheureusement, il s'agit du seul article qui traite presque exclusivement de ce texte qui mérite plus d'attention.

¹¹⁸ Le lecteur entre dans ce monde tel Alice au pays des merveilles... (cf. Lewis Carroll, *Alice Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*).

d) Quant à la femme, on ne sait pas ce qu'elle ressent. Tout ce qui nous est dit concerne son apparence, ses gestes, mais jamais ses sentiments (même hypothétiques). Bien sûr, cela peut être expliqué par le fait que le texte est écrit à la première personne. C'est un récit autodiégétique, avec focalisation interne ;¹¹⁹ par conséquent, le narrateur-personnage n'a pas accès à la conscience de l'autre figure. Toutefois, non seulement il n'y a pas de tentative pour y entrer, comme il n'y a pas non plus de dialogue (ou de commentaires sur un dialogue) où le lecteur puisse trouver des pistes pour élaborer cette femme au-delà du physique, physique auquel le lecteur accède par les yeux seuls du narrateur.

e) En fait, le seul moment du texte où il semble avoir eu un échange de mots, c'est uniquement après l'observation attentive (que prétendrait être le moment de séduction) de la victime par le chasseur. Tout à fait insignifiante, cette conversation n'a pas laissé beaucoup de traces: «Comment nouai-je conversation avec cette femme pleine de réserve, quelles furent nos paroles et combien de temps passa ainsi. Cela ne vaut guère un effort de mémoire» (*CSF*, 11).

f) Tout ce qui semble important est l'acte sexuel en lui-même: simple et cru. Or, d'un espace fermé, l'action (et la vision) va se réduire à l'espace exigu d'une cabine téléphonique. Un espace étroit qui contient deux corps qui subiront une espèce de fusion obligatoire: par l'impulsion sexuelle, par le plaisir, par la chaleur, par la violence, par le manque d'espace.

g) Aussi bien le décor que les vêtements semblent participer de cette violence: le rouge et le noir reviennent ; et dans la cabine téléphonique, décrit le narrateur, «une lampe nous inondait d'une lumière violente» (*ibid.*). En même temps, du côté du lecteur, «la scatola chiusa di Nougé è un tentativo di rompere o turbare il contratto de lettura che fonda il romanzo erotico usuale, più precisamente il pornografico, almeno in quella parte che riguarda l'ambientazione».¹²⁰

¹¹⁹ J'utilise ici les termes de Gérard Genette.

¹²⁰ Ruggero Campagnoli, «Il Sesso in scatola di Feldheim», in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, p.253. Traduction: «la boîte fermée [la cabine téléphonique] de Nougé est une tentative de rompre ou de troubler le contrat de lecture qui fonde le roman érotique traditionnel, plus précisément le pornographique, du moins en ce qui concerne le décor».

i) Tout au long de la scène, émergent des indices explicites de violence:¹²¹ tout commence par un baiser qui ne sera qu'un acte de pure violence, un acte qui résume sa cruauté dans le verbe choisi (qui reviendra dans le texte) et l'indéfinition dont autrui est l'objet: «J'avais enfoncé ma langue entre des lèvres et des dents qui s'écartaient mollement» (*CSF*, 12). La brutalité et la cruauté (autant que le plaisir) ne font qu'augmenter: on sent une «violence croissante» (*ibid.*, 13).

j) C'est ainsi que l'on aboutit au climax, qui va laisser des traces de désordre. L'odeur de mort, présente depuis le début (une mort qui correspondra à l'anéantissement du désir), la pâleur et l'abandon se terminent par «un cri rauque de bête torturée» (*ibid.*, 15).

l) Le coup de grâce vient dans la dernière «page détachée» du carnet de Feldheim où toute la cruauté de l'acte et, à travers lui, du narrateur-personnage apparaît aux yeux du lecteur: de cette scène où la femme est une incarnation de la mort («mortellement pâle»), la seule image qu'il ait retenue est celle de ce «clou inutile enfoncé on ne sait pourquoi entre deux planches» (*ibid.*, 16).

m) Entre lui et le clou s'interpose la femme, dont le corps ne cesse d'apparaître morcelé. Nougé prend à chaque fois un membre, un détail: jambes, genoux, dents, lèvres, bouche, visage, cuisses. Le morcellement du corps surgit à la fois comme perspective adoptée et comme forme de violence: sur l'Autre dans le récit, et, par là même, sur l'Autre plus large qu'est le lecteur. Imaginer cette femme de Nougé, c'est voir quelques toiles de Magritte où, soit le corps est nettement décomposé, soit certains éléments corporels sont mis en évidence tandis que d'autres sont voués à l'oubli ou à l'invisibilité.¹²² Le corps féminin, surtout lorsqu'il est lié à l'érotisme, est fragmenté chez Paul Nougé.¹²³

¹²¹ Parcourons un peu le vocabulaire choisi par Nougé: «mourir», «emprisonnait», «violé», «rude», «étroitement», «serrais», «peser», «poids», «brutalité», «sombre», «craquement», «furieusement», «énorme», «gonflée», «effrayante», «douleur», «bouleversement», «mortellement», «larmes». Il met ici en place (comme d'ailleurs dans l'ensemble de son oeuvre) ce qu'il annonce dans l'introduction à *Georgette*: «Le mot cru, sans doute» (*ERO*, 45).

¹²² Cf. *L'Évidence éternelle*, 1930, huile sur 5 toiles, 26x16, 22x28, 30x22, 26x20, 26x16 cm, Houston, The Menil Collection; et *La Philosophie dans le boudoir*, 1966, Gouache, 74x65 cm, Collection particulière.

¹²³ Témoins, ces femmes de *La Chambre aux miroirs* qui sont décrites par un ensemble de *snapshots*, d'instantanés qui fixent chacun une partie du corps et fonctionnent indépendamment du reste. Dans *Le Carnet secret de Feldheim*, la figure féminine est souvent condensée dans une partie du corps qui est presque

Dans ce récit érotique, le jeu des lumières et des ombres est exploité de façon à annoncer la violence: une violence amère par rapport à laquelle il n'y a pas de réaction. Dans cette lutte entre ombre et lumière, il y a peu de mots à dire (et ils sont insignifiants) et la contrainte à la métamorphose est très forte.

Entre la lumière violente de la cabine et la nuit qui l'entoure, entre le noir des vêtements et la pâleur mortelle du visage, la femme passe d'un statut d'objet observé à celui de proie dont les mouvements sont étudiés pour devenir finalement une «bête torturée» (*CSF*, 15). C'est entre les divers degrés et les divers rapports entre la lumière et l'obscurité que se joue tout le reste. Il ne serait peut-être pas exagéré de dire que ces deux éléments (indissociables, soulignons-le) agissent eux-mêmes, comme des personnages qui se meuvent souvent imperceptiblement sur la scène, et qui sont fondamentaux.

En fait, souvent dans l'œuvre nougéeenne (dans les textes plus théoriques y compris, mais plus particulièrement dans les textes poétiques), on assiste au contraste de deux sphères majeures auxquelles l'on pourrait se référer comme le blanc et le noir; une lutte constante entre le positif et le négatif, l'ombre et la lumière ; ou, utilisant la palette d'expressions de la peinture, le clair et l'obscur.

2.2.3. Le clair / obscur (ou la violence du passage)

Tous les textes réunis sous le titre *L'Optique dévoilée* s'inscrivent largement dans cette logique, apparemment bipolaire, qui n'est pourtant pas manichéenne, ce qui permet une variété de couches, une variété de tons entre l'ombre et la lumière.¹²⁴ Si le clair/obscur est une thématique, il n'en est pas moins un jeu, aux différents niveaux, de langage et de champs sémantiques. Ce n'est pas par hasard que l'on trouve dans *Le Carnet Secret de*

personnifiée et vaut par elle-même: «Une chevelure trempée jaillit de l'aisselle avec une bouleversante odeur (*CSF*, 15)». On peut dire qu'il s'agit souvent de métonymies où la partie incarne et représente le tout, mais, d'autre part, il n'est pas besoin de l'ensemble, du *tout*, pour acquérir du sens. Sur la représentation du corps chez Nougé, cf. Aline Scheuren, *Mouvement et éclats de vers. L'écriture du corps dans la poésie de Paul Nougé*, Mémoire, Liège, Université de Liège, 2002/2003.

¹²⁴ Eric Lysøe, dans « Quand le doute vient aux poètes : Nougé et l'insoutenable neutralité des lieux » (in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, pp.65-89) parle lui aussi de clair / obscur, d'ombre et de lumière, mais il prend une perspective différente de celle apportée dans cette étude. Lui, il propose de les envisager comme deux espaces qui s'organisent selon une logique d'opposition, marquant une séparation nette entre deux mondes différents, tandis que je propose d'envisager les rapports que l'auteur établit entre les deux, focalisant cette analyse sur les moments où leurs rapports sont les plus riches, c'est-à-dire pendant les moments de passage de l'un à l'autre.

Feldheim un contraste, toujours violent, entre la lumière de la cabine et le noir de la nuit (un exemple entre autres).

Le même jeu de contraires se trouve dans ce beau texte qu'est *L'Amateur d'aubes*¹²⁵ où, surprenant la renaissance du soleil, c'est-à-dire sa résurrection, l'homme voit disparaître les ombres de la nuit. Entre l'un et l'autre, des moments aux tonalités magiques, mais extrêmement douloureuses: le passage de l'ombre à la lumière ne permet pas l'indemnité (ni la passivité) du sujet qui ne peut que faire partie de cette métamorphose de la nuit en jour.¹²⁶

Dans un autre texte, *Connaissance de la nature* (EC, 147), sont condensés les violences lumineuses, les passages, les devenir. Tout se passe comme dans un acte de magie, où l'on devine avant de voir; où l'on voit pour ensuite être surpris. Pour mieux comprendre, il faut d'abord relire le texte.

La serrure enfonce un rayon blanc à travers cette épaisseur de nuit. Sur une table que l'on devine, une bouteille devient évidente. Le verre s'éclaire vivement et l'on voit la couleur étincelante du liquide, c'est un liquide bleu.

La bouteille et la lumière sont seules sur la table.

La lumière se mélange curieusement à l'eau bleue au milieu d'un silence incomparable. Puis une tache claire révèle le mur, une tache veinée de rouge. Sa forme n'est pas fixée, elle bouge, ce pourrait être un visage qui change. Des objets émergent avec lenteur: trois roses, une armoire fracturée, une robe suspendue, un manteau sur le vide. Enfin, la charmante jeune femme décolletée qui surveille l'expérience et qui tient à la main, au bout d'un cheveu, une petite boule de moelle de sureau.¹²⁷ (EC, 147)

C'est de façon tranchante et inattendue que Nougé termine ce texte. Exactement là, quand le lecteur est pris par le rythme lent et doux des phrases, par toute la poéticité qui

¹²⁵ Il est important de faire de nouveau référence à ce texte pour souligner que l'aube est un axe thématique qui revient souvent dans les compositions poétiques de Nougé (ce que d'ailleurs on peut confirmer par le nombre de titres où le mot est utilisé). *L'Amateur d'aubes*, ne serait-il pas un poème dont Rimbaud servirait de modèle au narrateur; c'est-à-dire s'agirait-il d'un hommage à Rimbaud ou d'une mise en scène de la création nougéenne du personnage Rimbaud? Il est évident qu'il y a eu une influence de ce poète chez Nougé. Il est toutefois difficile de savoir jusqu'où il faut mener le poème (*Aube*) et son auteur dans son rapport avec ce texte de Nougé.

¹²⁶ *L'Amateur d'aubes* a été très finement analysé par Marc Quaghebeur, qui accentue les tensions, les violences, les transformations dans le cadre de la poétique nougéenne, qui s'inscrit dans le sillage de Rimbaud, de Lautréamont, mais aussi des romantiques allemands et des symbolistes belges (*La Poétique de Paul Nougé*, in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, pp.125-152)

¹²⁷ Sureau: arbuste à fleurs blanches et à fruits rouges ou noirs – notons la violence et le perpétuel contraste entre le clair et l'obscur.

émane du texte, par l'ambiance propice à un dévoilement grandiose. Certes, l'événement majeur arrive. La femme, objet qui devait être perçu, prend en effet des contours. Mais elle n'est là que comme une espèce de marionnette qui tient à la main ce qui est le plus important: «une petite boule de moelle de sureau» (*ibid.*). Et tout se termine là. Parce que, effectivement, tout ce qui devait se passer, s'est passé. Ce qui reste: l'image de cette femme dont un seul acte justifie la présence – une expérience.

Il ne faut pas oublier que l'expérience est une notion fondamentale dans l'univers nougéen. Une expérience qui ne finit pas, qui continue toujours. C'est aussi dans ce sens que ce texte semble demeurer en suspens – l'expérience que l'on fait ne se terminera pas là. Mais le texte, lui, peut s'achever: il a atteint son but.

Depuis le début, il s'agit d'une expérience et cela dans deux sens du terme: pour la femme que l'on voit apparaître ; mais, avant tout, pour le lecteur qui, à travers la lumière, découvre tout un monde, peuplé d'objets et de personnage(s) qui lui sont dévoilés petit à petit.

D'abord, un petit rayon de lumière qui, courageusement, entre par la serrure. C'est cette infime trace de lumière qui permettra d'apercevoir le monde et, d'autre part, c'est le noir épais des ombres qui oblige à deviner ce que l'on ne peut pas voir. Le narrateur décrit, le lecteur suit le parcours et crée à son tour ce jeu entre ombre et lumière qui donne naissance aux objets. Les objets naissent de ce contraste qui survient par étapes et ils se conjuguent dans un monde nouveau qui était absorbé auparavant par l'ombre. Un monde où l'acte le plus important est l'expérience. Mais qu'est-ce qui sera vraiment le plus important: cette expérience dont le lecteur sera, pour de brefs moments, témoin ? Ou plutôt l'expérience de découverte du lecteur ? Il s'agit en effet d'une (re)naissance des objets.¹²⁸ Il faut les regarder d'un autre point de vue; il faut les voir sous d'autres lumières, ce qui revient également à dire sous d'autres ombres.

Le clair/obscur surgit ainsi comme l'espace (visuel mais pas seulement) de renaissance des objets, de recreation d'un monde, souvent connu, mais qui change constamment et semble acquérir de nouveaux sens, et, en même temps, exiger un questionnement renouvelé. Les objets (la femme y comprise) sont dévoilés par ce jeu, non

¹²⁸ La naissance de l'objet est très importante dans l'univers nougéen. C'est pour cette raison que dans *Subversion des images* une des photographies a pour titre «La Naissance de l'objet». Sur celle-ci, l'on peut voir cinq personnes qui regardent ce qui semblerait être un grand phénomène, là où rien ne se passe (*SDI*, 23).

sans subir la violence des contrastes, la douleur du passage d'un état à un autre. Les objets semblent subir de constantes métamorphoses opérées par la lumière, ou plutôt par ce regard capable de saisir ce qui peut être dévoilé dans l'épaisseur du noir. C'est donc dans les méandres de cette lutte que Nougé va placer la «naissance de l'objet». Comme dans *Subversion des images*, il faut regarder et montrer aux autres ce qui semble ne pas exister – il faut créer, et l'on voit alors ce à quoi l'on croit.

La métamorphose y est présente, associée aux jeux de lumières et de couleurs (ne pourrait-il pas, très vraisemblablement, s'agir d'une description d'une toile de Magritte?),¹²⁹ dans un moment de passage, dans un moment qui n'est pas tout à fait une chose ni tout à fait une autre, mais qui est un moment de devenir qui ne se termine pas. Si le moment s'achève avec la fin abrupte du texte, il n'en va pas de même pour l'expérience, en particulier celle du lecteur qui, surpris, voire choqué, se sent contraint de poser quelques questions. Par exemple sur le *zoom* qui est fait à ce cheveu et plus encore sur la «petite boule de moelle de sureau» (*EC*, 147). Ce détail ne peut que signifier l'importance des objets minuscules qui disparaissent dans la vie du quotidien. Encore une fois, c'est à la fin que surgit l'«objet bouleversant»: cet objet, simple et ordinaire, est placé dans un décor nouveau, aux fonctions différentes.

Le dernier mot du texte, «sureau», contient en lui-même la violence des contrastes de couleur. Si la couleur de la moelle n'est pas spécifiée, l'arbuste auquel elle appartient témoigne de la violence révélée par divers textes de Nougé: le sureau est un arbuste à fleurs blanches et à fruits rouges ou noirs. Serait-ce dès lors un hasard si dans *Le Carnet secret de Feldheim* les couleurs dominantes sont le blanc (la pâleur), le rouge et le noir? Couleurs de contraste qui témoignent de la violence des contraires et de l'action. Même quand il s'agit de dévoilement, celui-ci se fait par contrastes: la lumière fait découvrir des contours dans l'ombre. Par la lumière et la couleur (soit par les objets, soit par les termes choisis), la douleur de la (re)naissance survient sans cesse.

¹²⁹ Outre les articles déjà référés sur les relations entre Paul Nougé et René Magritte (cf. chapitre II de cette partie, point 4, «La mise en cause des notions littéraires figées», note 108), il convient de rappeler les mots de Marcel Mariën dans sa note à *Subversion des images* : «il importe de souligner la ressemblance étroite de ces recherches [de Nougé] avec celles de Magritte qui, incidemment, apparaît comme modèle sur deux des photographies en question. / Car il n'est pas douteux que c'est dans ce petit ouvrage (malheureusement inachevé), que l'on peut reconnaître, sous une forme éminemment concrète, l'ébauche des théories développées par Nougé au sujet de la peinture de Magritte, théories qui devaient trouver, environ deux ans plus tard, dans *Les Images défendues*, leur expression féconde et magistrale» (*SDI*, 46).

3. Violence et métamorphose

Le changement ne se fait pas sans douleur; la métamorphose que l'on doit constamment subir et à laquelle on doit se contraindre soi-même par un effort de questionnement, de mise en cause de la réalité qui nous entoure, ne se fait pas sans violence.

Les métamorphoses peuvent en effet expliquer en partie la violence des textes de Paul Nougé. Mais alors une question s'impose : est-ce la violence de la métamorphose qui frappe ? Ou bien, s'agit-il plutôt d'une violence qui sert de déclencheur à la métamorphose ?

Dans le premier cas, il faut observer deux genres de métamorphose: celle des objets (comme dans *La Connaissance de la nature*), mais aussi celle du langage. D'autre part, si on analyse plus attentivement, ce ne sont que deux chemins, deux processus d'un même et seul agent: le langage. C'est dans le langage que tout s'opère, c'est par le langage que les métamorphoses surviennent, c'est dans le langage que s'entreprennent les plus significatifs changements. Et, finalement, pour toutes ces raisons, c'est en lui que Nougé voit une arme de combat contre la passivité du lecteur: le langage, métamorphosé lui-même, atteint le lecteur de façon violente et violatrice.¹³⁰

Ainsi, et puisque la violence des textes (provoquée aussi par la métamorphose du langage) prétend provoquer (et provoque souvent, en particulier sur les lecteurs les plus attentifs) des transformations, la violence joue également le rôle de déclencheur de métamorphose.

Si violence et métamorphose sont donc indissociables, on peut suivre ces deux perspectives sans qu'il y ait un absolu et vain besoin de savoir ce qui vient en premier lieu. En effet, il s'avère moins pertinent de savoir quel élément est à la base (violence ou métamorphose), puisqu'ils sont moins différents que complémentaires, et forment un cycle dont le noyau dur est composé par le lien auteur – lecteur.

Il s'agit alors d'un tissu de rapports entre des entités bien définies et c'est dans le labyrinthe de chemins possibles que le lecteur en particulier doit se repérer. Toutefois, il

¹³⁰ D'ailleurs, la métamorphose contient en elle-même ces caractéristiques: elle est processus qui viole le sujet qui la subit, lui causant une incroyable violence, et souvent l'acte violateur et violent s'étend aux autres qui sont autour. N'est-ce pas ce qui arrive à Gregor Samsa et à sa famille (cf. Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1946) ?

choisit (et/ou est contraint de choisir) souvent des voies sans issue. Bien sûr, à ce grand piège aussi bien ourdi contribuent tous les jeux, toutes les ruses de l'auteur.¹³¹ Jeux dont la principale caractéristique est de créer à chaque instant, à chaque pas, du danger dont l'auteur lui-même ne sort pas indemne: parfois l'araignée se retrouve prise dans le piège qu'elle a, elle-même, tissé.

Dans un premier moment, l'auteur, en métamorphosant le langage par le jeu, se violente lui-même. Par conséquent, il constitue, lui aussi, en premier lieu, l'objet d'un changement. D'autre part, la violence de ces métamorphoses finit par atteindre le lecteur qui, étant violenté dans son esprit, subit également une transformation. En fait, ce processus entre auteur et lecteur n'est autre que le *devenir* incessant de *l'esprit*, lequel agit (et se modifie) constamment. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter ces mots brutaux de Nougé dans *Avertissement*, qui résumant sa position face à la littérature, aux arts en général, à la vie et au monde: «Les portes tournent. PASSE OU MEURS. Il faudra bien alors changer ou périr» (*HNPR*, 269).

Ne pas changer, c'est mourir, c'est-à-dire être l'objet de la plus terrible violence (et pourrait-on dire de la métamorphose finale ?). D'autre part, si l'on est contraint de changer, cela signifie inéluctablement subir des métamorphoses. La transformation de l'être, l'éveil constant de l'esprit, le risque sont essentiels à l'Homme – *devenir* est le mot clé.

En ce sens, l'esprit ne peut que vivre dans cette «zone fertile en dangers, en périls renouvelés» (*RVB*, 20); dans cette zone de transformations constantes. Des dangers auxquels ne peut pas se soustraire celui qui choisit de se déplacer sur la corde raide – cette ligne de fuite où le sujet risque de se perdre.

3.1. La subversion des jeux

De prime abord, il faut noter que Nougé (et les surréalistes en général) ont comme mot d'ordre la subversion. Il faut subvertir pour changer, pour créer des métamorphoses, pour soumettre (les autres et soi-même) à un danger constant.

Or, le premier (et l'ultime) objet de cette subversion est le langage – où tout finit; où tout commence. Nougé crée des «objets bouleversants» dans le langage: il joue avec les

¹³¹ L'idée de ruse chez Paul Nougé a été très bien encadrée par Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*.

signifiés et les signifiants, avec les sonorités, *etc.* Tous les jeux (étudiés dans les points précédents) sont des moyens de créer ces objets dont le but est, comme l'indique l'expression elle-même, de subvertir.

Bien qu'avec de grandes ouvertures sur les sujets les plus nombreux, la plus grande partie de l'œuvre de Nougé est circonscrite au langage. Alors, comment dans cet univers demi-fermé peut-on créer des métamorphoses qui, de surcroît, visent l'extérieur? La réponse se situe au niveau du travail entrepris par le dedans – en changeant l'intérieur, les rapports à l'extérieur seront intimement changés. Donc, plus grande ou plus significative et importante sera la transformation intérieure, menée au cœur même du langage, plus significatives et plus sérieuses seront les conséquences qui en surviendront. C'est dans cette logique que les *mines* sont dans le langage, ou, plus exactement encore, sont créées par le langage *contre* lui-même. Et si Nougé «veut miner le langage, c'est pour mieux miner l'esprit et l'ouvrir à tous les possibles».¹³²

3.1.1. La métamorphose dans la réécriture

C'est dans cette logique que fonctionne la production nougéenne; en particulier et d'une façon plus visible, en ce qui concerne les métamorphoses par la réécriture (au sens large du terme) où le processus est moins souterrain, mais qui est sans doute le plus illustratif de cette mécanique chez Nougé.¹³³

Il n'est certes pas excessif de voir dans Lautréamont le déclencheur d'une stratégie d'écriture que Nougé mènera à l'extrême: la réécriture. Lautréamont, qu'il soit ou non à l'origine de cette décision par rapport à l'écriture chez Nougé, est clairement, par ses écrits, un instigateur qui a eu son influence.¹³⁴ Sous l'égide de Ducasse (parmi d'autres, tels que Rimbaud, Valéry ou Paulhan), Nougé se forge une pratique de l'écriture très particulière. Dans *Poésies II*, rappelons-le, Lautréamont écrit: «Le plagiat est nécessaire.

¹³² Geneviève Michel, "Paul Nougé et les «lambeaux de langage». Quels procédés pour quels effets ?", p.228.

¹³³ Cf. Annamaria Laserra, "Les Miroirs déformants: métaphore et métamorphose dans la poétique de Paul Nougé", in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, pp.107-124.

¹³⁴ Tout au long de l'œuvre de Nougé, et cela depuis les tracts de *Correspondance*, la présence de Lautréamont figure parmi les plus importantes. Cette présence se prolonge même dans le *Journal*, écrit dans les années quarante, où il est question du *Lautréamont* de Bachelard.

Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste». ¹³⁵

Une très grande partie de l'œuvre de Nougé est constituée par des réécritures de textes, d'expressions qu'il reprend à d'autres auteurs, mais aussi du langage de tous les jours (des proverbes, des lieux communs, des expressions figées, *etc.*). Donc, il s'agit d'une sorte de plagiat d'un texte (ou de plusieurs, comme dans le cas de Maupassant) qu'il changerait ou dont il changerait certains aspects, notamment l'organisation, afin d'y introduire ce qui, pour lui, serait «l'idée juste». Dans ce cas, ce n'est pas tout à fait uniquement une question de justesse ; il s'agit surtout d'un jeu qui, par la subversion, peut servir certains principes de l'auteur. Ce qui équivaut à dire que la métamorphose conseillée et proclamée par Lautréamont servirait, voire entraînerait, cette métamorphose majeure: celle d'autrui.

Néanmoins, évoquer l'existence d'une «théorie de la métamorphose» ¹³⁶ chez Paul Nougé est un peu excessif. On peut éventuellement en dessiner une; on peut voir dans son œuvre de probables manifestations de ses idées sur ce sujet. Sans doute, la métamorphose a été objet de réflexion, mais surtout elle a été une pratique. ¹³⁷ Ainsi, il serait plus juste de parler d'une poétique de la métamorphose qui apparaît sous deux aspects: l'un, au niveau des contenus thématiques; l'autre, comme une pratique d'écriture. Toutefois, ne tenir compte que de ces aspects, ce serait restreindre énormément l'œuvre de cet auteur. En effet, la métamorphose est tout un processus (continu, infini, éternel, pourrait-on dire) qui est sous-jacent à cette œuvre. La logique qui gît au plus profond de l'ensemble des textes nougés est celle de la métamorphose.

C'est donc dans ce sens que l'on peut voir dans des textes tels que dans *Un Miroir exemplaire de Maupassant* ou *La Parole est à Baudelaire* (sans oublier les tracts de *Correspondance* ou *Clarisse Juranville*) un travail sur le langage, sur l'organisation du texte (qui a pour base le langage) qui constituent la métamorphose textuelle qui va obligatoirement impliquer d'autres conséquences: la remise en cause du texte-source, la remise en cause du texte de Nougé; le questionnement sur les rapports des deux textes; les buts de l'auteur, *etc.* En fait, la métamorphose chez Nougé est un processus qui en déclenche d'autres et qui porte en elle-même beaucoup d'enjeux. C'est donc cette architecture, cette logique de construction qui est inhérente et sous-jacente à l'œuvre du

¹³⁵ Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), *Poésies II*, in *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, p.351.

¹³⁶ Annamaria Laserra, art. cit., p. 122.

¹³⁷ Souvenons-nous que, chez le surréaliste belge, la pratique n'est pas sans réflexion.

surréaliste. Parfois, elle se présente de façon plus visible, plus avouée;¹³⁸ d'autres fois, elle surgit voilée.

3.1.2. Le jeu du cache-cache

Si Marc Quaghebeur a avancé que «dans ses actions, il [Nougé] privilégie donc mille et une inventions de réécriture et de métamorphose des supports langagiers les plus divers»,¹³⁹ la question de la réécriture mérite que l'on s'y attarde pour en dévoiler d'autres facettes. Si le surréaliste privilégie certes la réécriture (on pourrait même dire *invente* de nouvelles formes de réécriture), s'il privilégie dans son travail l'aspect métamorphique, il présente la réécriture comme un procédé au service de la métamorphose, et non pas seulement des supports langagiers. Nougé va plus loin: à travers cette métamorphose dont la réécriture est une des principales stratégies, il vise la transformation du lecteur ; de l'autre, pour atteindre l'objectif maximal, le changement de la société.

Le jeu, et notamment la réécriture, est un moyen¹⁴⁰ de métamorphose. Tout ce processus se joue dans un texte, souvent très court, qui fonctionne comme un bloc, comme «un objet dur et à la formule lapidaire et cinglante».¹⁴¹ En effet, ces blocs, c'est-à-dire, les textes de Nougé, fonctionnent comme son jeu de cartes, *Le Jeu des mots et du hasard*:

In effetti, basta non seguire rigorosamente la direzione normale di scrittura, leggere i testi anche in senso verticale, o in diagonale, o alla rinfusa per capire che il perfetto isolamento in cui il poeta li ha posti, permette loro di combinarsi a volontà, senza perdere la possibilità di produrre significati validi.¹⁴²

Ce type de texte est ainsi choisi par l'auteur pour donner corps aux jeux qu'il fait avec le langage. Jeux qui souvent (et au moins pour la plupart) ne sont que des masques

¹³⁸ Dans son *Journal*, Nougé fait des remarques très intéressantes sur la métamorphose, non comme confession intimiste, mais comme objet de réflexion, de pondération (cf. *e.g.* *JRN*, 11, 12).

¹³⁹ Paul Nougé, *Quelques bribes*, p.10.

¹⁴⁰ Mais, dans une certaine mesure, le résultat aussi; tout dépend si l'on se place du côté de celui qui écrit ou de celui qui lit.

¹⁴¹ Marc Quaghebeur, *Balises pour les lettres belges*, p.145.

¹⁴² Domenica Iaria, "Le Jeu des mots et du hasard", in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, p.39. Traduction : «En effet, il suffit de ne pas suivre rigoureusement la direction habituelle de l'écriture, lire les textes aussi dans le sens vertical, ou diagonal, ou à sans ordre pour comprendre que l'isolement parfait dans lesquels le poète les a placés, leur permettant ainsi de se combiner librement entre eux, sans perdre la possibilité de produire des signifiés valables.»

qui cachent de vraies et de profondes métamorphoses du langage. Donc, le jeu combine les métamorphoses, mais il contribue aussi à leur construction. Toutefois, il faut (le faut-il vraiment?) ne pas se laisser tromper car ce même jeu les cache, les masque – on est en plein dans le jeu de cache-cache.

L'attraction que la plupart des surréalistes éprouvaient pour les jeux est bien connue. Les Français ont été éminents dans certains types de jeux, d'associations. Le groupe de Nougé les aimait également, y compris les jeux linguistiques. Toutefois, et contrairement à leurs voisins, ils refusaient, Nougé en tête, ce qui est précisément annoncé par le jeu de cartes créé par l'auteur de *Le Jeu des mots et du hasard* – le hasard. Jeu ironique qui oblige le lecteur à se laisser aller, à s'interroger, à choisir. Et si le hasard peut dicter l'ordre des cartes, Nougé les a bien pesées, comme il a pondéré leur résultat (même si d'abord il ne s'agissait que d'un jeu à jouer entre amis).

Amis ou pas, l'auteur passe sur le devant de la scène, bien que presque imperceptiblement. Si le lecteur n'est pas très attentif, s'il se laisse aller, cette présence s'estompe jusqu'à disparaître. Toutefois, Nougé le conduit toujours par le bout du nez. Ce dernier n'a qu'à continuer son chemin, se heurtant à chaque pas à de nouvelles surprises, parfois violentes. Il affronte des jeux qui sont des surprises, des actes de violence et qui l'obligent à s'interroger, à se sentir perdu, à s'adapter – finalement à se métamorphoser.

Un simple jeu de cartes où l'on se trouve en butte avec le langage, mais où le langage est aussi le moyen d'atteindre le lecteur: avec le langage, par le langage et dans le langage. Il se présente à la fois comme la source du problème et comme la solution (provisoire comme il se doit). Une solution qui doit elle-même être constamment remise en cause, qui n'en finit pas vraiment, qui fait partie d'un incessant processus, d'une *expérience* qui se veut *continue*.

3.2. L'œuvre de Nougé selon Gregor Samsa

Le texte nougéen possède deux aspects différents que l'on pourrait considérer comme contradictoires et incompatibles: il est objet métamorphosé mais aussi objet métamorphosant. Quand Nougé parle de l'«objet bouleversant», il ne fait qu'assembler ces deux perspectives: d'une part, il y a l'objet créé, souvent à partir d'autres, pour en créer un nouveau; d'autre part, cet objet vise un public et il n'est pensé qu'en vue de son *effet* vis-à-

vis de ce public. Cet «objet bouleversant» contient déjà, dans son épithète, toute la violence et, en germe, la métamorphose caractéristiques du style nougéen.

En fait, les rapports entre ces deux aspects dans l'écriture nougéenne sont parfaitement illustrés par le personnage de Kafka, Gregor Samsa, protagoniste de l'ouvrage intitulé précisément *La Métamorphose*. De plus, à travers cet ouvrage, on peut esquisser une approche possible de la question exposée plus haut:¹⁴³ métamorphose violente ou violence génératrice de métamorphose? «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt». ¹⁴⁴

La perception du phénomène n'est pourtant pas immédiate ni complète. En effet, ce n'est que petit à petit que Gregor se rend compte de ce qui lui est arrivé pour, finalement, plus tard, accepter sa nouvelle condition. La métamorphose physique n'a pas, en elle-même, été douloureuse (elle n'a même pas été ressentie) – toutefois, la première sensation, avant même de s'en apercevoir, est de douleur et de nausée. C'est donc la prise de conscience qui se révèle violente et brutale pour le sujet ; c'est la métamorphose intérieure qui s'avère un processus lent, difficile, complexe et extrêmement violent.

Presque en même temps, et parallèlement à la sphère du protagoniste, surgit celle de l'Autre. La figure sous laquelle se réveille Gregor Samsa correspondra à ce qu'il deviendra lui-même (psychologiquement). Tout au long de la narration, il y a donc ce processus d'adaptation, de changement qui rapprochera ce qu'il *est* de ce qu'il *semble être*.

C'est tout d'abord lui qui subit le violent choc de se voir (et de se sentir) comme une créature abjecte, horrible, monstrueuse. Et, s'il finit par incarner cette transformation et s'il commence par s'y adapter, pour Autrui (en particulier, la famille), il sera toujours considéré comme différent, étrange, marginal, incompréhensible – il est quelque *chose*¹⁴⁵ qui dérange cet Autre qui le rejette. Malgré ce sentiment et cet acte de refus, Gregor et sa

¹⁴³ Cf. dans ce chapitre, point 3.1. «La subversion des jeux».

¹⁴⁴ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, coll. "BasisBibliothek", Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999, p.9. (traduction: «Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine». Franz Kafka, *La Métamorphose*, [p.7]).

¹⁴⁵ Comme il assume la forme d'un insecte, il est vu et se voit un peu plus chaque jour comme un animal, mais il ne cesse pourtant pas d'être humain dans ses pensées et ses volontés. Cette condition de ni tout à fait homme, ni tout à fait animal connaît d'autres exemples dans la littérature. Souvenons-nous, par exemple, d'Actéon qui est châtié par Diane : il est condamné à se métamorphoser en cerf, pour mourir sous les dents de ses chiens, pour lesquels il suffirait un mot de leur maître qui est, comme Gregor le sera, dépourvu de la parole, mais non de la conscience ni de la pensée. Les deux sont les victimes de ceux qui seraient censés leur être les plus fidèles (cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, coll. "Thesaurus", Arles, Actes Sud, 2001, pp.121-127).

famille sont obligés de partager un même espace fermé et d'y habiter ensemble. Cette cohabitation ne va pas sans poser beaucoup de problèmes ni sans avoir de graves conséquences.

En effet, les membres de la famille subissent la violence de la métamorphose de Gregor (une violence certes très différente de celle du protagoniste) qui est la source de multiples transformations au sein de la famille : la sœur ne peut plus recevoir ses cours de musique, le père doit travailler, les portes sont closes, la peur est constante... Ainsi, la vie (comme l'aspect) de Gregor a changé et a entraîné d'autres changements qui sont constants tout au long de l'histoire. La métamorphose de Gregor Samsa a été le point de départ de tout un cycle qui ne se termine que lors de sa mort. C'est seulement alors que la famille pourra retrouver la tranquillité de l'habitude et la stabilité tellement souhaitée. Éliminé le corps étranger, il faut revenir à la vie des conventions.

Ces deux sphères présentées clairement dans l'ouvrage de Franz Kafka¹⁴⁶ servent aisément à illustrer un aspect primordial de l'univers de l'écriture de Paul Nougé. D'une part, l'auteur et son écriture *sont* Gregor Samsa : ils subissent violemment la métamorphose. D'autre part, le lecteur *est* la famille : sans s'en rendre compte, il est pris au piège et il devient, lui aussi, l'objet de la violence et de la métamorphose.

La décision de clore ce cycle n'appartient alors qu'au lecteur qui, ne voulant plus être violenté, tente de s'éloigner de ces objets bouleversants pour chercher une situation de stabilité qui résulte dans une sorte de passivité, dans un retour à l'habitude, au «donné» que les surréalistes refusent et combattent. La vie doit être une multiplication de risques. En effet, comme le dit Nougé très clairement dans *Élémentaires*, «Tout reste fondé sur le défi et la révolte. Le "donné" est, sera toujours humainement inacceptable» (HNPR, 281).¹⁴⁷

Il faut donc combattre la tradition, l'habitude, le lieu commun, les conventions, l'«établi», le «donné» ; il faut chercher des métamorphoses qui sont liées à une violence terrible ; il faut chercher à les provoquer sur l'Autre. Le tout au nom de la rupture qui prétend faire prévaloir ses droits par-dessus tout.

Abandonner la partie? Le lecteur peut essayer. Mais Nougé avertit:

¹⁴⁶ On pourrait élargir ce commentaire à une partie de son œuvre, par exemple, dans *Le Procès*, ne s'agit-il pas également de deux sphères (du protagoniste et de l'Autre)? N'est-il pas, K., ce personnage qui dérange et qui, par son attitude de révolte et ses questions, menace la stabilité du système ?

¹⁴⁷ Phrase qui parut tout d'abord dans le prospectus du premier numéro de *Les Lèvres Nues*.

«Si vous abandonnez/
vous êtes
PERDU» (EC, 271)

Selon Madeleine Frédéric, cette expression de Nougé, «vous êtes perdu», «peut se comprendre a posteriori comme ‘vous avez perdu’». ¹⁴⁸ Même si c’est dans le contexte d’un jeu (*Le Jeu des mots et du hasard*), cette différence est plus grande qu’il ne saurait s’avérer à première vue. Le verbe «être», loin d’être une simple substitution anodine de l’expression habituelle (vous avez perdu), est en lui-même très significatif, car la différence, apparemment simple, d’un verbe (utilisation d’«être» au lieu d’«avoir»), est la différence entre la vie et la mort. «Être perdu» est bien plus grave qu’«avoir perdu». Selon Nougé, dans le jeu de la vie, il faut adopter certaines attitudes et prendre certaines précautions, sinon non seulement l’on aura perdu le jeu, mais on sera effectivement perdu. Ainsi, et par l’écriture, par ses textes bouleversants, il veut prendre le lecteur et l’obliger à participer à ce jeu jusqu’à la fin, lui interdisant d’abandonner la partie.

4. «Charmer» le lecteur

Paul Nougé plaide, comme on a pu l’observer jusqu’à ce moment de cette étude, pour une attitude de l’esprit contraire à celle qu’il voit dans sa société ; il combat une société style petit-bourgeois, dont la mentalité est très attachée, de façon aveugle, à des traditions qui ne sont jamais remises en question. L’œuvre de Nougé est, dans son ensemble, une véritable attaque à la tradition et à cette mentalité. *La Conférence de Charleroi* est l’un des exemples les plus riches et les plus complets d’un «objet bouleversant» qui prétend atteindre les conceptions traditionnelles de musique, de spectateur et d’esprit. Mais, rappelons-le, si dans ce texte il est question presque exclusivement de musique, son rayon d’action peut être élargi à tout domaine artistique, ou, plus largement encore, à toute action humaine. D’après Nougé, il faut combattre la passivité de l’individu, et l’art peut amplement y contribuer. Il peut être doté d’un pouvoir

¹⁴⁸ Madeleine Frédéric, "Nougé-Desnos : fragments d’une poétique comparée", Paul Aron (coord.), *Textyles*, n.º8 (*Surréalismes de Belgique*), p.95.

de changer, de bouleverser les esprits. Cette attitude face à l'art et à la vie, qui traverse les textes de Nougé, ne peut qu'entraîner de graves conséquences ; il résulte notamment en une exigence de premier ordre pour le lecteur.¹⁴⁹

Chaque production de Nougé ne doit être envisagée qu'à travers la perspective du lecteur : le but ultime est le lecteur (ou le spectateur, dans le cas des autres arts pratiqués par les membres du groupe de Bruxelles), et à travers lui, à travers son changement, la société elle-même se mettra à changer. C'est donc pour cette raison que lors d'un très bref entretien en janvier 1967 (donc quelques mois avant la mort de Paul Nougé), Christian Bussy demande au surréaliste belge : «Pourquoi écrivez-vous ? Paul Valéry répondait à cette question : "Par faiblesse."». Paul Nougé donne une réponse qui éclaire beaucoup des questions que ses textes soulèvent pour les lecteurs, et plus spécifiquement pour les critiques : «Eh bien, non, c'était plutôt, au sens valéryen du mot, pour "charmer", c'est-à-dire pour influencer, agir donc sur le lecteur éventuel».¹⁵⁰

Derrière le travail du surréaliste belge, se trouve toujours cette image du lecteur implicite.¹⁵¹ Ce n'est pas par hasard si dans *Esquisse d'un Hymne à Marthe Beauvoisin*, Nougé écrit entre parenthèses:

(L'exégète qui plongera plus tard
dans ce poème
ne nagera pas facilement) (EHMB, 187)

Comme le note Jeannine Paque, il va encore plus loin dans sa provocation au lecteur (dans ce cas à l'exégète éventuel), lorsqu'il ajoute ironiquement : «Mais quelle belle thèse universitaire en vue !» (*ibid.*). Or le lecteur ne peut que se sentir attiré (même si c'est pour plus tard la refuser) par cette œuvre qui l'interpelle: « Ce n'est pas un plaisir de vampire que de tenter de déchiffrer, sinon résoudre, une énigme. Ou de se sentir concerné par un défi. Comment ne pas réagir, comme à une invitation – mais la provocation en est

¹⁴⁹ Une partie des réflexions qui suivent sur le lecteur dans l'œuvre de Paul Nougé ont déjà été travaillées dans mon article "Le lecteur piégé dans la toile de l'écriture: l'œuvre de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria", in Maria Hermínia Amado Laurel, (coord.), *Leituras Excêntricas*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2006, pp.91-111.

¹⁵⁰ *L'Accent Grave*.

¹⁵¹ Terme de Wolfgang Iser. Cf. dans cette étude, point 9.1. «À la recherche du sens perdu...», dans la troisième partie «Du fragment : des pratiques à la poétique».

toujours une – au propos de Nougé, lui encore, non pas à côté de l'œuvre, mais chevillée au corps même de l'hymne» ?¹⁵²

Les textes de Nougé sont construits de façon à capter l'attention du lecteur, à le conduire et à le bouleverser. Mais le texte ne touche pas que le lecteur. Comme on l'a vu, tout d'abord c'est l'auteur même qui en ressort touché. Ce que le chef de file du surréalisme bruxellois dit pour le poème est également valable pour ses textes : «La double efficacité du poème : sur le lecteur, sur le poète».¹⁵³ Cette affirmation de l'ambivalence du texte est réitérée dans l'*Observation* qui précède *Les Images défendues* : «[ses propositions] tâchent [...] à engager le lecteur, comme elles engagent celui qui les a écrites» (HNPR, 226).

L'idée d'engagement est donc essentielle : l'auteur se retrouve déjà dans la voie de l'engagement ; le lecteur doit y arriver par le moyen de l'action des «objets bouleversants». Ainsi, tous les jeux, toutes les ironies, la violence et la subversion visent à atteindre l'esprit de celui qui est encore très attaché aux conceptions traditionnelles et dont la vie se déroule de façon linéaire sans remises en cause. C'est pour cela d'ailleurs que Estrella de la Torre Giménez affirme que «[e]s habitual en Nougé jugar con los diversos sentidos que encierran las palabras para así provocar la confusión en los posibles lectores y, al mismo tiempo, abrirles diferentes caminos en el momento de decidirse por una o otra interpretación».¹⁵⁴ L'ironie contribue aussi à cette confusion et elle ouvre d'autres voies possibles à l'interprétation du lecteur, mais elle va encore plus loin dans le sens où le lecteur y est directement impliqué : sans lui, l'ironie n'existerait pas. Elle surgit donc comme une des armes préférées et des plus efficaces dans le combat contre les valeurs et les conceptions traditionnelles ; elle sert comme moyen d'engager le lecteur pour l'obliger à se remettre en question.

¹⁵² Jeannine Paque, "L'optique dévoilée ou le spectacle difficile : Les *Érotiques*", in Anna Soncini Fratta (coord.), *op. cit.*, p.261.

¹⁵³ Paul Nougé, *Fragments (quatrième série)*, in *Le Fait accompli*, n.°46, Bruxelles, Les Lèvres Nues, décembre 1970.

¹⁵⁴ Estrella de la Torre Giménez, *Paul Nougé, fundador de un nuevo surrealismo en Bruselas*, p.79. Traduction : «chez Nougé, les jeux sur les sens divers des mots sont récurrents de manière à provoquer la confusion chez les lecteurs éventuels et, en même temps, à leur ouvrir différentes voies au moment de se décider pour l'une ou l'autre interprétation».

4.1. Contre la passivité : des procédés subversifs

4.1.1. Action / réaction : l'effet «ironie»

En ce qui concerne l'ironie nougéenne, il y a, par rapport au lecteur, deux aspects à prendre en considération : le premier, le fait que l'ironie vise à atteindre le lecteur, ses croyances, ses structures de vie et pensée, les minant et par conséquent les anéantissant ou les transformant ; le deuxième réside dans le fait qu'elle ne peut exister qu'avec la participation de ce même lecteur, ce qui semble paradoxal. En effet, c'est par la destruction de ce qui n'est pas bien que l'on permettra la construction d'une nouvelle attitude, celle que Nougé considère comme correcte. L'ironie fonctionne parfaitement dans cette ligne d'action:

Irony is both questioning and elitist, both disruptive of norms and constructive of higher ideals. On the one hand, irony challenges any ready-made consensus or community, allowing the social whole and everyday language to be questioned. On the other hand, the position of this questioning and ironic viewpoint is necessarily hierarchical, claiming a point of view beyond the social whole and above ordinary speech and assumptions.¹⁵⁵

Il y a donc la déconstruction des habitudes et de ce qui est de la norme, au nom d'une position qui serait plus juste. L'ironie se retrouve parmi les stratégies principales pour engager le lecteur ; pour le mener où l'auteur le souhaite. De cette façon, le lecteur est contraint à participer, ne fût-ce que par son seul acte d'interprétation (et par conséquent de réflexion plus ou moins consciente). Dans ce sens, l'ironie sert en ultime instance comme moyen de «rend[re] sa liberté d'interprétation au lecteur».¹⁵⁶

La Conférence de Charleroi présente une vaste panoplie d'exemples. Souvenons-nous du combat que Nougé livre à certaines opinions du sens commun, telles que l'idée que la musique est considérée comme une simple activité de délassement. Cette opinion atteint son paroxysme dans l'idée que se consacrer à une activité peut aussi être reposant: le divertissement, qui sert à «laver la lassitude» (*LCC*, 177) de l'«amateur» (de musique)

¹⁵⁵ Claire Colebrook, *Irony*, coll. "The New Critical Idiom", London and New York, Routledge, 2004, p.153. Traduction: «L'ironie questionne et est, en même temps, élitiste; elle bouleverse les normes et, en même temps, construit des idéaux sublimes. D'une part, l'ironie défie tout consensus et communauté tous faits, permettant que le tout social et le langage quotidien soient questionnés. D'autre part, la position de cette perspective ironique, qui interroge, est nécessairement hiérarchique, prétendant avoir un point de vue qui se situe au-delà du tout social et au-dessus du discours et des postulats ordinaires.»

¹⁵⁶ Roland Barthes, "Critique et Vérité", in *Œuvres complètes*, t.II.

qui croit se détendre, réussit à merveille et qu'il «réussisse à se détendre un peu, n'est pas fait pour étonner, puisqu'aux dires de la sagesse courante l'on se repose parfaitement d'un travail en s'appliquant à une autre besogne...» (LCC, 177).

Avec cette ironie, Nougé refuse l'idée qui y est exprimée. Mais comment le fait-il ? Comment cette idée contraire arrive-t-elle au lecteur ? La réponse est dans le fonctionnement même de l'ironie, car «[b]y contrast, irony uses distortion as its weapon, total distortion in the form of inversion. It is not simply inversion, either. It includes in its effect implication, insinuation and omission. It requires a select and responsive audience to recognize its peculiar direction of meaning».¹⁵⁷ Dans ce sens, le jour où Nougé a présenté *La Conférence* à son auditoire, seule une partie aura *effectivement* reconnu les ironies qui y sont parsemées, dont quelques-unes sont de très difficile accès.

Quoi qu'il en soit, et il faut revenir à ce point central dans la poétique de Nougé, le rôle du lecteur est fondamental dans tout le processus ; cet «agent is engaged in a complicated interpretative process [...] that involves not only the making of meaning but the construction of a sense of the evaluative attitude displayed by the text toward what is said and what is not said».¹⁵⁸ Le lecteur doit non seulement retirer du sens, mais participer activement à la construction de ce sens par l'interprétation qu'il doit faire chaque fois qu'il reconnaît du discours ironique. Un discours qui est lui aussi directement atteint par l'ironie, parce que, comme le dit Roland Barthes, même si d'une façon un peu réductrice, mais tout à fait adéquate à Nougé «[l]'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage».¹⁵⁹

¹⁵⁷ Arthur Pollard, *Satire*, p.67. Traduction : «par contraste, l'ironie utilise la distorsion comme une arme, la distorsion totale sous la forme de l'inversion. Mais ce n'est pas non plus de la simple inversion. Elle comprend, dans son effet, l'implication, l'insinuation et l'omission. Il faut un public élu et sensible pour reconnaître sa direction de sens très particulière». Pierre Schoentjes développe l'idée d'activité chez le lecteur par le biais de l'utilisation de l'ironie, dans laquelle le lecteur joue un rôle essentiel. L'ironie pousse à la non passivité, c'est-à-dire à la participation active du lecteur dans la construction de sens du texte, ou plus précisément, dans la construction des réseaux complexes de sens du texte, littéraux et sous-entendus (cf. *Poétique de l'ironie*, pp.137-157).

¹⁵⁸ Linda Hutcheon, *Irony's edge. The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994, p.12. Traduction: «agent est entraîné dans un processus interprétatif complexe [...] qui implique non seulement la production de sens, mais aussi la construction d'une conscience de l'attitude évaluative révélée par le texte par rapport à ce qui est dit et à ce qui n'est pas dit.»

¹⁵⁹ Roland Barthes, "Critique et Vérité", in *Œuvres complètes*, t.II, p.49

4.1.2. Le lecteur dans l'ironie parodique

Comme on a déjà pu le noter, l'ironie est parfois liée à la parodie,¹⁶⁰ dans le sens où celle-ci est utilisée ironiquement. Pour que la parodie ironique résulte, il faut aussi que le lecteur participe à la construction du sens du texte, sans laquelle cette parodie ne saurait exister.

Si «l'ironie du pastiche est donc une ironie obtenue par le grossissement des particularités d'écriture et l'exagération des jugements convenus»,¹⁶¹ elle doit de prime abord être perceptible pour le lecteur. En la reconnaissant, il est obligé de penser, de réfléchir et de comprendre la critique qui y est implicite. Bien sûr, cela n'est pas toujours évident. Cela implique aussi de la part du lecteur des connaissances provenant de nombreuses autres sources et une solide culture générale. En effet, les textes de Nougé sont très fermés et difficiles à comprendre. Les tracts de *Correspondance* en sont un très bon exemple :

L'opacité apparente de ces tracts, qui a pu faire croire à un maniérisme, n'est de fait tantôt qu'un artifice destiné à contraindre le lecteur à plus d'effort qu'il n'est accoutumé, tantôt le résultat d'une percée dans la pensée abstraite commandée par la complexité même des idées mises en observation.¹⁶²

Complexité des idées, de la logique, mais aussi des procédés textuels utilisés. Nougé, comme les autres membres de *Correspondance*, écrivent de façon hermétique en parodiant des textes d'auteurs très spécifiques et minutieusement choisis (il y a aussi des parodies de style, comme par exemple le Nankin 22, *Journal d'Édouard*, texte de Goemans qui reprend l'histoire des *Faux-monnayeurs* d'André Gide avant que la fin ne soit parue).

¹⁶⁰ Pierre Schoentjes parle de «pastiche» dans un sens très large, qui inclut la notion de parodie, telle qu'elle a été définie par Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp.26-32). Toutefois, il convient de souligner que même si la notion utilisée ici provient de ce théoricien, elle couvre un plus large spectre, parce qu'elle ne se restreint pas à des textes de caractère plutôt ludique et elle ne marque pas une véritable frontière entre le sarcastique, le critique et le ludique (cf. la rosace, *ibid.* p.39 dans laquelle le ludique, l'ironique et le satirique partagent des frontières). Quand j'utilise le terme de parodie, j'inclus celui de Genette (la «parodie stricte», *ibid.*, p.32) et, dans une certaine mesure, ceux de travestissement et de transposition (*ibid.*, p.37, *sq.*) Ainsi, le terme de «pastiche» est utilisé quand il est question de l'imitation de certaines caractéristiques d'un genre ou sous-genre littéraire et celui de «parodie» lorsqu'il est question d'un détournement d'un texte spécifique. Ces catégories suivent donc le principe genettien, mais elles sont plus ouvertes.

¹⁶¹ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p.235.

¹⁶² Marcel Mariën dans un entretien qui constitue la préface de Christian Bussy, *Anthologie du Surréalisme en Belgique*, p.18.

Ces tracts et un bon nombre des textes de Nougé sont constitués par de complexes réseaux de sens construits intertextuellement. Procédé difficile, subversif, le surréaliste belge met en place deux niveaux d'attaque : le premier, les normes et les notions littéraires, mais aussi les expressions toutes faites (atteintes en leur cœur) ; le second, une image traditionnelle du lecteur et de l'acte de lecture.

Le langage se constitue ainsi dans l'œuvre de Paul Nougé comme une manière d'éviter et de combattre la passivité, *habituelle*, du lecteur: en effet, le langage, les formes littéraires ou populaires, subissent des changements vitaux qui, à leur tour, troublent le lecteur, souvent de façon violente, et toujours avec sa propre participation dans cette action paradoxalement bouleversante. C'est dans ce sens que la notion d'«objet bouleversant» prend toute sa valeur. Il s'agit d'une notion axée sur la présence d'un lecteur éventuel (qui devient spectateur pour la musique, la peinture, la photographie ou le cinéma).

Outre ces deux procédés, voisins entre eux, il y a encore un autre aspect à prendre en considération. Le lecteur est entraîné dans l'œuvre nougéenne souvent sans s'en rendre compte. Il est intéressant de remarquer que, si avec l'ironie et même la parodie le lecteur sent le clin d'œil de l'auteur (un signe d'une sorte de complicité qui s'établit, comme d'ailleurs chez Cingria par des procédés différents),¹⁶³ il y a des mouvements intérieurs au texte qui montrent que le lecteur n'est qu'une dupe dans le jeu nougéen.

4.1.3. L'inquiétante valse des mots

Les textes de Nougé, qu'ils soient de penchant plus théorique ou plus poétique, surtout les plus longs, sont caractérisés par des mouvements, des sortes de courants où le lecteur est entraîné. Pour tenter de comprendre comment cela se produit, regardons de plus près quelques détails de *La Conférence de Charleroi*. Au long de ce texte, les idées exposées semblent suivre (et suivent en fait) une ligne logique. Mais il y a constamment deux plans qui s'opposent : celui de la logique traditionnelle, reflet de la pensée caractéristique du sens commun ; celui du questionnement, des nouvelles attitudes. C'est de l'articulation de ces deux plans que va surgir le bouleversement du lecteur. L'auteur maîtrise les deux et les organise à sa guise, mais toujours dans le but de prendre le lecteur

¹⁶³ Cf. dans cette étude, point 6.3. «Un pacte ou de la fausse complicité ?», chapitre III : «La mécanique complexe de la machine cingriesque», partie A.

en faute, pour lui montrer qu'il a tort et pour qu'il assume d'autres attitudes vis-à-vis de son *habitude*, notamment de lecture, et de sa logique de pensée *habituelle*. Dans ce sens, les idées sur lesquelles reposent certains piliers de la tradition n'existent que comme une façon de mieux les tourner en dérision. Nougé les présente, mène le lecteur à être d'accord avec ces idées qu'il semble lui aussi partager, pour, de façon brutale, inattendue, changer de direction et aller dans le sens opposé, anéantissant ce qui semblait être des arguments parfaits.

On peut penser que le lecteur, lorsqu'il prend un texte, n'est pas si dupe. Toutefois, les textes nougéens sont construits de façon à troubler (et tromper !) le lecteur le plus expérimenté et méfiant. Comment s'attendre aux revirements soudain du cours du texte ? Comment ne pas s'y laisser prendre ? Des questions difficiles auxquelles le lecteur ne trouvera aucune réponse. Il faut se méfier et suivre le cours de la lecture. Dans ce jeu où l'auteur est le scientifique en charge d'expérience de laboratoire et le lecteur la souris prise dans le labyrinthe créé exprès pour lui, il ne reste plus au lecteur qu'à continuer son parcours, même s'il commence à prendre conscience des dangers et des tromperies auxquels il est exposé. Si le lecteur se sent manipulé et s'il en est capable, il ne lui reste plus qu'à se méfier de l'auteur. Pour arriver à son but, celui-ci se permet toutes les ruses.

Ainsi, on trouve des éléments dans le discours qui aident à comprendre comment cette mécanique fonctionne. Il n'est pas rare de voir dans *La Conférence* des expressions telles que «sans doute» pour affirmer des évidences. Cependant, après avoir développé et démontré l'évidence, Nougé impose à son lecteur des obstacles, marqués, par exemple, à travers des expressions adversatives¹⁶⁴ (dans *La Conférence*, le lecteur est confronté à un certain nombre de «mais» significatifs). Il faut pourtant noter que parfois l'expression adversative n'existe pas, mais son poids y est fort présent. De cette manière, par la surprise d'un basculement qui se fait soudain, la valeur adversative est renforcée par l'absence de son expression. Tel est le cas dans les premiers paragraphes de *La Conférence de Charleroi* :

La tradition réclame de moi un commentaire mêlé de louanges des oeuvres musicales que vous allez entendre.

¹⁶⁴ L'étude des adversatives dans l'œuvre de Paul Nougé serait un aspect à développer. Toutefois, elle ne trouve pas sa véritable place dans l'analyse de la poétique du fragment, à laquelle les adversatives participent uniquement par le mouvement qu'elles confèrent au texte.

Je crois bien faire en dérogeant à cette tradition. (LCC, 174)

Avec ces petits détails qui ont de fortes implications sur le texte, le lecteur se voit emporté, depuis le tout début, dans un mouvement, une sorte de valse qui va d'un côté et puis de l'autre, qui non seulement est fort rythmé, mais aussi violent, dans ce sens qu'il constitue un véritable «objet bouleversant». Pour mieux comprendre comment tout ce processus se met en marche, rappelons un des moments où ces mouvements intérieurs sont les plus évidents (il est question de la liberté du spectateur face à un spectacle quelconque) :

Ainsi, nous devenons semblables au personnage [...], nous nous apercevons bientôt que nous sommes confondus avec lui jusque dans les mouvements de sa destinée [...]

– Sans doute, répondra-t-on, mais cette confusion n'en est pas moins rompue à la fin du spectacle. [...]

– Cela n'est pas aussi assuré qu'il le paraît dès l'abord. [...]

L'on se tue, Werther; l'on viole et égorge, Sade.

– Mais vous me citez là des cas extrêmes qui, fort heureusement, constituent l'exception.

– Sans doute n'allons-nous pas aussi loin d'habitude, limités que nous sommes par nos faibles ressources d'ardeur ou de courage. (LCC, 187-188)

Cette construction sous forme de dialogue met en valeur les arguments défendus par l'auteur. Dans cet extrait, la voix donnée à la tradition et celle adoptée par Nougé sont contrastantes. La présence de ces deux voix, de la première en particulier, sert à donner la voix aux lecteurs qui s'identifieraient à la logique traditionnelle et qui pourraient contre-argumenter, ne fût-ce qu'en pensée lorsqu'ils liraient le texte.

Si les tours et les détours de Nougé sont clairement présents dans l'extrait cité, il faut dire que normalement ce n'est pas si évident. Dans le premier tract de *Correspondance, Réponse à une enquête sur le modernisme* (Bleu 1), il y a un exemple fort illustratif :

1. On conquiert le monde, on le domine, on l'utilise: ainsi, tranquille et fier, un beau poisson tourne dans ce bocal.
2. On conquiert le mot, il vous domine, on s'utilise: ainsi, tranquille et fier... (HNPR, 9)

La deuxième phrase contrarie la logique suivie dans la première. Brusquement, sans aucun signe, il y a un changement qui trouble. Le lecteur ne peut pas s'attendre à ce genre de détour subtil.

L'utilisation des pronoms va également dans ce sens. Toutefois, un lecteur plus attentif peut être sensible à certaines formes et certaines différences d'utilisation qui le font se méfier, quoique qu'il ne sache jamais exactement à quoi il doit être préparé. Les pronoms utilisés par Nougé sont méticuleusement choisis et ce sont souvent eux qui conduisent le lecteur dans les mouvements rythmés du texte.

Tout au long de l'œuvre nougéeenne, les pronoms, et concentrons-nous en particulier sur les pronoms personnels, assument de différentes significations et entraînent de différents enjeux. *La Messagère* est un texte qui mériterait une grande attention à ce niveau-là. Dans ce poème, «paroles de femme sur petit fond d'orchestre» (EC, [7]), le sujet poétique s'adresse à un «vous» explicite et l'interpelle à plusieurs reprises. La tension établie dans ce poème se trouve surtout entre le «je» et le «vous» à qui il s'adresse. *La Conférence de Charleroi* constitue cependant, aux niveaux rhétorique, argumentatif et d'expression de principes, une des sources les plus importantes pour la présente étude. Quoi qu'il en soit, aussi bien pour un texte que pour l'autre, et pour tout l'ensemble de l'œuvre nougéeenne, la logique des pronoms est la même et les danses dans lesquelles ces pronoms entraînent le lecteur sont semblables.

Dans *La Conférence de Charleroi* abondent des pronoms personnels. Il convient de remarquer que la présence de la première personne du pluriel est celle qui est la plus hétéroclite. La deuxième personne du pluriel est souvent présente comme moyen de mieux impliquer le lecteur. À ces deux-là, il faut encore ajouter la première du singulier qui, si elle est fortement marquée au début, aura tendance à s'estomper au long du texte. Par contre, l'utilisation de la troisième personne, exception faite de l'indéfini «on», n'est pas revêtue d'une importance particulière.

Le pronom «on» est souvent utilisé lorsque Nougé donne la voix au sens commun, à la tradition, à l'habitude, dont tout le groupe surréaliste de Bruxelles veut se distancier.¹⁶⁵ C'est avec cette distanciation, et parce qu'il ne croit pas aux miracles de la musique

¹⁶⁵ Il est intéressant de noter que dans la préface, écrite en 1946, donc nombre d'années après le corps de la conférence, les pronoms existants sont majoritairement la troisième personne impersonnelle, qui contraste avec un «nous», très estompé. Cet emploi des pronoms marque la distanciation (en temps, en idées et en critique) de l'auteur vis-à-vis de son texte.

objective qu'il vient de décrire, que le pronom dont il est question apparaît dans le passage suivant : «l'on ne peut, évidemment, qu'approuver ces propositions» (*LCC*, 201). Si tout dans l'extrait semble affirmer la valeur de ce genre de musique, le lecteur doit éprouver la sensation d'être trompé et comprendre que d'un côté, l'adverbe, «évidemment», ne sert qu'à introduire l'ironie, et que, d'un autre côté, le pronom indéfini, normalement universel, n'inclut pas forcément celui qui écrit.

Quant à l'utilisation de la première personne du singulier, qui depuis le début, se distingue visiblement du «vous» au niveau des idées, n'est pas si élémentaire qu'il semblerait à première vue. Si la plupart des fois, le «je» correspond effectivement à la voix de celui qui parle, il y a toutefois d'autres hypothèses. Elle peut surtout servir comme un moyen de rapprochement avec le lecteur :

Y a-t-il par conséquent quelque intérêt à ce que je déclare que je ne puis entendre sans en être touché au plus profond de moi-même et sans que la pensée qui me mène à ce moment, ou l'acte que je tente, en soit mystérieusement et gravement influencé, telle rengaine de Coppélia, le thème du sommeil de Brunhilde ou les premières mesures de cette triviale sérénade de Toselli. (*LCC*, 183)

Malgré l'acte de personnalisation que cette utilisation du pronom «je» constitue, il représente ici n'importe quel individu. Il est dans ce sens universel, même si la singularité de chaque individu y est soulignée.

Le pronom «vous», associé de temps à autre au vocatif et à l'impératif, sert surtout à Nougé comme moyen d'interpeller son lectorat, pour l'obliger à se concentrer sur un détail ou sur un autre. Encore une fois, il sert à mieux le conduire. Avec l'utilisation du «vous» il y a véritablement une démarcation de celui qui écrit.

Le pronom le plus riche et complexe est sans aucun doute celui de la première personne du pluriel, qui fusionne «je» et «vous» : «nous nous dressons colonne, nous nous ployons et reployons de telle ondulation du paysage» (*LCC*, 189). Pourtant, il y a d'autres remarques à faire, parce que tout ne se résume pas à ce fonctionnement. «Nous» est un pronom qui, chez Nougé, assume, plus que tout autre, un caractère protéiforme.

«Nous» peut également se restreindre à un groupe, notamment à celui des surréalistes de Bruxelles qui partagent les mêmes principes et c'est le groupe à qui la parole est donnée : «Cette entreprise que nous pressentons et que nous souhaitons a-t-elle

vraiment quelque chance de succès? Ou sommes-nous à nouveau victimes d'un mirage?» (*ibid.*, 205).

Cette «entreprise» ne fait pas partie de l'univers du lecteur, mais de celui de l'auteur¹⁶⁶ (le lecteur pourra les partager par la suite ; d'ailleurs, le but de Nougé est de trouver des «complices»).¹⁶⁷ On pourrait interpréter le pronom dans l'extrait cité comme un «nous» de modestie, mais dans ce texte comme dans d'autres, il s'agit véritablement de donner la parole au groupe. Dans *Proposition*, par exemple, Nougé écrit : «Nous croyons qu'il convient de mettre "l'esprit" à peu près à la place des mystérieuses puissances auxquelles s'en rapportent la magie et la sorcellerie» (*HNPR*, 50).

Les extraits cités ne sont que des exemples. Néanmoins, il convient non seulement de noter ces différences, mais de réfléchir aux implications qu'elles ont sur le texte et sur le lecteur. De plus, il n'est pas rare de trouver des passages où l'emploi des pronoms devient un véritable jeu :

Nous avons affaire à un homme malheureux, – ni plus ni moins que nous-mêmes, si nous nous laissons aller à composer je ne sais quelle image de bonheur, à quoi nous tâchons de ramener ensuite notre existence dérisoire. (*LCC*, 177)

Dans cet extrait où Nougé prétend présenter des arguments en faveur de l'oubli comme une raison qui justifie un certain goût pour la musique pour les détruire plus facilement, trois aspects doivent être observés.

«Nous» est le sujet de trois propositions ; il constitue également un autre volet de la comparaison établie («nous-mêmes») ; et, enfin, il apparaît renforcé par l'adjectif possessif «notre». Dans une seule phrase, le lecteur trouve cinq références à la première personne du pluriel, et l'une d'elles renforcée, dans le sens où le verbe réfléchi oblige au dédoublement du mot. Il est donc naturel que le seul «je», présent dans une locution indéfinie, passe presque inaperçu. Cependant, si l'on y prête quelque attention, il devient très fort et significatif dans le contexte où il est inséré. Avec l'insinuation de la première personne du singulier dans le texte, l'auteur crée de la distance par rapport à ceux qui composent une certaine «image de bonheur».

¹⁶⁶ Dans ce sens, c'est l'interprétation exclusive du pronom (cf. Martin Riegel, et. al., *Grammaire Méthodique du français*, coll. "Linguistique nouvelle", Paris, PUF, 1994, p.196).

¹⁶⁷ Dans *André Souris*, Nougé l'affirme très clairement : «Nous cherchons des complices» (*HNPR*, 57).

Ainsi, très subtilement, le «nous» devient un «vous» à cause de l'éloignement marqué de l'auteur.

Les observations qui viennent d'être faites servent surtout à montrer qu'un jeu très riche, mais souvent non perçu, est établi dans les textes de Paul Nougé. Un jeu au niveau des pronoms qui se base surtout sur «je», «nous» et «vous», et qui entraîne le lecteur dans un perpétuel mouvement.

D'autre part, un lecteur plus attentif pourrait se rendre compte d'un certain nombre de pistes parsemées tout au long des textes du surréaliste belge, peut-être parce qu'il n'a pas pu les éviter, ou qu'il l'a tout simplement voulu ainsi. Quoi qu'il en soit, il est difficile pour tout lecteur, pour plus rusé, pour plus expérimenté qu'il soit, de ne pas se laisser prendre au piège dans une situation ou dans une autre. Écrivain très intelligent et perspicace, Nougé est conscient du pouvoir, des implications et des «manies» des mots. Il sait également que des mots indépendants n'ont pas beaucoup de force, ne sont pas très efficaces. Comme il l'écrit dans *Notes sur la poésie* :

Les mots isolés sont généralement obscurs, inertes.

Au contraire, les groupes de mots, lambeaux vivants de langage, gardent le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés. (HNPR, 165-166)

L'auteur lui-même définit ainsi sa connaissance des mots et du langage. Le pouvoir qu'ils possèdent, l'influence qu'ils peuvent exercer sur l'Autre (qui, dans ce cas, est le lecteur) ne lui sont pas inconnus. Ces procédés et ces formes de combat contre la passivité, contre les conceptions traditionnelles sont étroitement liés aux idéaux et aux principes défendus par les surréalistes de Bruxelles, Nougé en tête. Ainsi, le rôle du lecteur n'est pas moindre. Il doit lui aussi contribuer à élever son esprit, à l'éveiller et à le «maintenir dans cette zone fertile en dangers» (RVB, 21). De cette façon, le lecteur sera en devenir constant par ses propres actions.

TROISIÈME PARTIE

DU FRAGMENT: DES PRATIQUES À LA POÉTIQUE

Ce n'est pas l'œuvre de fragments – mais du
fragment comme œuvre.

Roland Barthes

TROISIÈME PARTIE : DU FRAGMENT: DES PRATIQUES À LA POÉTIQUE

Après avoir analysé différents aspects des oeuvres de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria, il faudra maintenant tenter de cerner comment ces aspects s'organisent et s'articulent entre eux dans la perspective qui nous occupe dans cette étude, c'est-à-dire découvrir comment les différents aspects analysés participent de la pratique et contribuent à l'édification de la poétique du fragment.

Les deux auteurs ont des conceptions de l'écriture et du monde dissemblables, comme on a déjà pu le voir; leurs textes ne présentent pas les mêmes caractéristiques; des mobiles distincts les poussent à écrire. Néanmoins, la comparaison ne peut se limiter à cela, parce que, malgré des différences à première vue abyssales, qui les séparent, un grand nombre de ponts peuvent être jetés entre leurs œuvres.

Divergentes sur certains points, voire opposées, leurs oeuvres sont fragmentaires et c'est ainsi qu'elles se présentent au lecteur, dont le rôle est fondamental. Il ne nous reste maintenant qu'à établir ces ponts, tout en soulignant les convergences et les divergences, et tenter de comprendre de quelle manière le fragment se présente; quelles sont les conceptions qui lui sont sous-jacentes; quels sont les objectifs et les effets de cette modalité d'écriture chez les deux auteurs. D'autre part, et même s'il s'agit d'une intention quelque peu ambitieuse et dangereuse par les risques qui lui sont inhérents, on trouvera, dans cette partie de mon travail, des considérations qui visent à élargir le champ des études à la fois sur le fragment et sur les auteurs dont il est question. Il s'agit surtout de créer des ouvertures qui permettent une suite dans l'approfondissement des problématiques traitées dans le présent travail.

Tous les points abordés ne doivent pas être considérés comme indépendants les uns des autres. Ils sont séparés uniquement pour faciliter leur traitement, mais ils doivent être appréhendés comme une seule machine, dont les rouages sont naturellement en rapport les uns avec les autres: tous participent à la construction de la poétique du fragment et ce n'est que dans leurs relations que celle-ci prend forme et acquiert du sens.

1. Diversités

Une des caractéristiques des oeuvres de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria, et parmi les premières qui sautent aux yeux du lecteur, c'est la diversité qu'elles présentent: la diversité et l'originalité des titres, la diversité des thèmes abordés et des motifs utilisés, mais aussi de l'organisation textuelle, dont la cohérence n'est pas toujours évidente. Cette diversité n'est pas étrangère à l'écriture fragmentaire; elle lui est plutôt inhérente. Si l'oeuvre de Nougé est moins vaste que celle de Cingria, chez les deux écrivains, le lecteur est confronté à un éparpillement (du moins en apparence) du texte, des thèmes, *etc.*

Le lecteur des deux auteurs possède aujourd'hui en effet des outils importants qui peuvent l'aider dans son acte de lecture et aussi dans sa découverte de leurs oeuvres. Pour Nougé, on trouve aujourd'hui des volumes organisés qui contiennent une grande partie de son oeuvre. Les deux ouvrages les plus significatifs, *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*, ont vu le jour grâce à Marcel Mariën (même si Nougé a participé à leur organisation). Outre ces deux volumes, parmi les plus importants, on peut citer *Des Mots à la rumeur d'une oblique pensée*, *Fragments* et *Journal*. Pour Cingria, le panorama est plus vaste. L'Âge d'Homme a publié, à titre posthume, les *Œuvres complètes*, qui constituent un instrument fondamental pour l'étude et la divulgation de l'oeuvre de l'auteur.¹ Pourtant, il est des textes qui demeurent dans les archives et demeurent inconnus du grand public.²

Si ces outils donnent au lecteur la possibilité de percevoir une grande partie de leurs oeuvres, ils lui montrent également, tout en l'accentuant, leur caractère fragmentaire. Ainsi, et après un premier aperçu, le lecteur se rend compte que leurs textes sont très différents, aussi bien au niveau graphique et formel, qu'au niveau de l'organisation et du contenu, comme nous avons déjà pu le constater.

Cela ne veut évidemment pas dire que des fils rouges n'existent pas, ni que des stratégies ne soient pas reprises. Chez chaque auteur, de multiples stratégies sont utilisées pour aboutir à des effets, des conséquences et des implications très spécifiques. Certes, chez Nougé il y a une préférence pour deux sortes de texte: en prose, pour la défense de ses idéaux (largement partagés par le groupe surréaliste de Bruxelles); en poésie, pour faire de

¹ Rappelons que Cingria a eu, avec l'appui de Jean Paulhan, le projet de faire publier ses oeuvres complètes, mais que seul un volume en est paru: *Bois sec Bois vert* (Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. coll. "L'imaginaire", Paris, Gallimard, 1983).

² Il faut souligner toutefois que quelques inédits sont travaillés à présent dans le contexte de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Cingria.

l'expérimentation au niveau de l'écriture de ses idées. Mais il y a toute une panoplie de types de texte différents, qui vont de la réécriture du conte érotique populaire à la forme épurée du haïku.

L'œuvre de Cingria est composée de textes en prose, qui présentent souvent une organisation étrange, pleine de déambulations. Certains textes sont plus longs et se prolongent sur des pages et des pages ; d'autres n'ont que quelques lignes. Chez cet auteur, la poésie n'est pas contemplée, mais la composante poétique y apparaît fortement. Sa prose est presque entièrement une sorte de prose poétique.³ Ce n'est pas par hasard si le rythme est essentiel chez lui. Aussi bien chez l'un que chez l'autre, le langage et le rythme de la langue sont fondamentaux. La prose de Cingria est habitée d'une énergie et d'un rythme très puissants, comme on peut le ressentir dans ce passage de *Le Petit labyrinthe harmonique*:

Autre village.

Une place, un débit de tabac, une église, une mare.

C'est là que stupide d'air, je me suis arrêté. J'essaie de résumer. Je m'assois sur le mur de la mare. Je roule une cigarette. Je fume. La lentille de la mare est si épaisse que la pierre que j'essaie de lancer s'y pose et reste. (*PLH*, 36-37)

Ce rythme peut être entrecoupé, mais il est des moments où sa prose suit simplement le flot et se laisse aller.

Chez Paul Nougé, c'est dans les poèmes que le rythme gagne de la force et enrichit la langue, tel *L'Inquiétude* :

Elle attend, se lève, se mire
puis elle attend, se lève, se mire
attend, se lève, se mire,
se lève, se mire,
dans un miroir blanc
où ses seins blancs
pointent, se noient et se retrouvent. (*EC*, 94)

³ Michel Sandras définit le poème en prose en le mettant en parallèle avec la prose poétique, même s'il considère qu'ils sont à l'origine «indissociables». Pour lui, «[l]a prose poétique utilise essentiellement les ressources rythmiques et prosodiques de la langue, celles que le poème versifié met traditionnellement en œuvre. Elle constitue donc une qualité d'écriture, perceptible dans des genres divers (romans, autobiographies), en continu et dans des passages. Le poème en prose, lui, ne se définit pas par la qualité de son écriture, mais comme une composition autonome. Il arrive pourtant qu'un morceau de prose poétique soit doté d'une autonomie relative [...]» (Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p.22).

Après un rythme fort cadencé à trois temps, avec l'élimination progressive d'éléments (d'abord le sujet se voit substituer l'adverbe, qui ensuite disparaît) jusqu'à la réduction des verbes, parmi lesquels «attendre» est chassé, il y a une rupture pour revenir, enfin, aux trois temps, mais cette fois-ci, avec un calme progressif dont le conjonction «et» représente l'aboutissement.

Malgré l'exploitation de la puissance du rythme, notamment dans sa poésie, soulignons-le encore une fois, c'est chez Cingria, et pas chez Nougé, que le rythme est pris ouvertement comme élément primordial. Par contre, les préoccupations par rapport au langage sont avouées chez les deux. Le rythme de la langue apparaît ainsi, dans l'acte d'écriture, et surtout quand il s'agit d'écriture en fragments, comme un principe essentiel:

le fragment a son idéal: une haute condensation, non de pensée ou de sagesse, ou de vérité comme dans la maxime, mais de musique: au "développement" s'opposerait le "ton", quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le timbre.⁴

On comprend dès lors que l'attention et l'amour que les deux écrivains vouaient à la musique (Cingria se tournant du côté du Haut Moyen-Âge, Nougé visant toujours à la création d'une musique surréaliste) se traduisent dans leur manière d'écrire. La condensation de leur écriture, et la modalité qu'ils ont choisie (le fragment), leur permettent et les contraignent à travailler la langue aussi au niveau du rythme. Mais le travail de la langue et le questionnement sur le langage en général ne demeurent pas à cet état primaire. Ils vont beaucoup plus loin chez nos deux auteurs francophones.

2. Questionnements

2.1. Fragment et fantastique chez Cingria

Avant d'analyser de quelle manière s'élabore le questionnement sur le langage dans l'univers littéraire des deux auteurs, il faut se pencher sur les implications introduites par une modalité d'écriture particulière, l'écriture fantastique. Celle-ci, insérée dans le

⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Oeuvres complètes, 1974-1980*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.167.

contexte de l'écriture du fragment, accorde à cette dernière des tonalités qui ne peuvent pas passer inaperçues. Il y a en effet un certain nombre de caractéristiques partagées par le fragment et le fantastique. Quel est alors le résultat de leur réunion dans un même instant, dans un même espace?

Denis Mellier tisse des considérations sur les traits qu'assume le fantastique suite à l'apparition d'Henry James:

La modernité du fantastique dépend désormais d'une conscience de ses procédés et de leur limite. La possibilité même de l'écriture du fantastique s'identifie à une reprise critique des formes antérieures et surtout à leur réécriture démarquée ou ludique [...].⁵

Il y a surtout trois aspects du fantastique à relever dans cet extrait concis: la conscience qui est inhérente à tout le processus d'écriture, la critique des «formes antérieures» et l'acte de réécriture. Tout en avançant déjà des aspects liés au fragment qui seront développés plus loin, dans un contexte plus général, il faut souligner que le fragment et le fantastique ont en commun une base subversive, de critique de la société et de l'Homme. Au niveau de l'écriture proprement dite, non seulement le fragment et le fantastique puisent dans l'imaginaire et le monde commun et familier, comme tous deux l'utilisent comme une manière de pousser le lecteur au questionnement. En effet, l'un et l'autre cherchent à surprendre le lecteur, à le prendre au piège.

Le fragment (surtout au XX^{ème} siècle) constitue lui-aussi, comme le fantastique, un acte conscient; il est mis au service de la critique des formes traditionnelles et familières, et, finalement, il est souvent associé à l'acte de réécriture. Ces caractéristiques du fragment sont bien présentes dans les œuvres de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria. C'est en effet chez ce dernier que l'association entre le fragment et le fantastique a lieu. Les textes qui résultent de ce mélange ne peuvent que voir leur pouvoir redoublé, comme, par exemple dans l'épisode du mille-pattes dans *Le Canal exutoire* :

– Je vois que vous ne savez rien. Plongez-vous alors la tête dans cette piscine. Venez, je vais vous montrer. Elle confère l'intelligence.

[...]

⁵ Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, p.28.

En effet, il y avait une piscine. Je me plongeai la tête. Une espèce de mille-pattes m'entre dans le nez.

– Laissez-le faire. C'est excellent.

Je ne tardai pas à éternuer, et le mille-pattes et toutes sortes de matières. [...] Je saignai alors fortement du nez.

– Eh bien ? lui dis-je.

– Eh bien, c'est tout. Maintenant vous avez l'intelligence.

Mais je ne comprends rien de plus. Tout à l'heure, au contraire... (CE, 95)

En se terminant de façon abrupte et sans aucune autre explication, cette partie du texte est dotée d'une grande force : rupture, bouleversement, surprise, questionnement et l'inexplicable se regroupent pour construire de véritables noyaux durs.

Si chez Nougé le fantastique n'a pas d'expression (s'il existe, c'est de manière très souple et presque imperceptiblement), il y a pourtant un trait commun de l'écriture (et par conséquent du fragment) du surréaliste belge et celle de Charles-Albert Cingria. La réécriture, présente dans le fantastique, très utilisée dans les pratiques d'écriture fragmentaire, est une stratégie des deux auteurs.

Il faut souligner que la réécriture doit être prise ici dans son sens le plus large, c'est-à-dire que l'on doit y inclure aussi bien les textes de Paul Nougé, où il prend comme point de départ des textes d'autres auteurs (souvenons-nous des poèmes de Baudelaire ou des phrases de Maupassant), que *la seconde main ou le travail de la citation*,⁶ spécialité de Cingria, parce que citer, c'est aussi transformer, réécrire un texte. C'est en effet dans ce sens que les deux auteurs défendent le plagiat, l'un en évoquant Lautréamont, l'autre dans un texte demeuré manuscrit, *Faire*, où il donne sa vision de la création artistique:

Enfin, les idées que l'on se fait du plagiat me semblent [...] devoir être révisées. Il n'y a point et il n'y a jamais eu de plagiat. [...] Précédemment [par rapport au XIX^{ème} siècle], un livre était toujours fait avec un autre, une pièce de théâtre avec une autre: un tableau – une œuvre de génie – n'était le plus souvent que le rafraîchissement d'un tableau ancien devenu inutilisable. Composer ne voulait pas dire créer – au sens obligeant d'un Bêethoven [sic] en labeur – mais disposer, employer, effectivement quelquefois avec génie.⁷

⁶ Je reprends ici le titre de l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, (Paris, Éditions du Seuil, 1979), où il est justement question de la citation.

⁷ *Faire*, Fonds Charles-Albert Cingria, CRLR, cote LR 1/2/388/1-3.

Ces propos sont réaffirmés, d'une autre manière et dans un contexte différent, dans la grande note de bas de page de *La Grande Ourse*:

Ce mot **plagier**, **plagiat**, est d'ailleurs d'une imbécillité frénétique. Il exprime trop à souhait la médiocrité du siècle qui s'en est fait une raison d'être pour que j'insiste. Je dirai aussi qu'il n'y a pas de distinction à faire entre un exécutant et un compositeur: pas un mérite plus essentiel à accorder à l'un qui devrait être refusé à l'autre. Dès que l'on joue – ce qui est écrit, ce qui n'est pas écrit: qu'importe! – on compose. Cette rhapsodie si je l'empoigne est de moi: pas de cet auteur que vous dites en me faisant remarquer que j'ai rajouté ou omis quelque chose ou que le mouvement n'est pas le bon. Il n'y a que de gros mots qui puissent terminer cette discussion. (*GO*, 40)

Dans ces deux extraits, on peut évidemment dire que plus que défendre le plagiat, Cingria ne le condamne pas. Néanmoins, que l'on choisisse de l'embrasser ou de le refuser en tant que faute, la conclusion ne sera pas différente: elle consiste tout simplement à défendre l'utilisation des idées et du travail d'autrui, qui sortiront de ce processus toujours transformés. C'est une appropriation de ce qu'un autre a produit; mais il s'agit d'une appropriation qui résulte nécessairement en une transformation. La question du plagiat est en effet la question de l'œuvre d'art, de l'originalité, de la progression; finalement, cette position vis-à-vis du plagiat est aussi, du moins en partie, une position vis-à-vis de l'art, de la création, c'est-à-dire de l'écriture. Nougé défendait le plagiat et l'utilisait, se rapportant toujours à l'exhortation de Lautréamont dans *Poésies II*.⁸

Si chez Nougé, et pour les surréalistes en général, c'est le sentiment d'universalité et d'appartenance générale qui se présente, chez Cingria, c'est plutôt le côté d'appropriation personnelle de l'œuvre qui est mis en relief. Malgré la différence d'enjeux évoquée, le résultat est identique: l'apologie du procédé qu'on nomme *plagiat*.⁹

Cette idée sur le plagiat, qui est aussi une position par rapport à l'acte d'écrire, fait donc partie, comme nous étions en train de le voir, de la réécriture qui peut aussi bien

⁸ Cf. note 135, chapitre III, partie B : Paul Nougé.

⁹ Paul Aron définit le plagiat comme «l'emprunt par un auteur d'un fragment significatif du texte ou de la pensée d'un autre auteur. [...] Le plagiat est [...] avant tout une question de degré et son appréciation dépend à la fois du contexte esthétique et du contexte légal». Cingria et Nougé semblent plutôt rejoindre la conception de plagiat, explicitée par le même critique, mais plus spécifiquement appliquée à l'univers littéraire : «comme la citation ou le pastiche, le plagiat est une catégorie intertextuelle et donc un moteur, plus ou moins avoué, de la création». Paul Aron termine avec une citation de Borges qui illustre très bien cette conception : «Tout grand esprit crée ses précurseurs.» (Paul Aron, "Plagiat", in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, pp.441-442.

appartenir à l'écriture fragmentaire qu'à l'écriture fantastique (plus précisément, dans le cas de Cingria).

En effet, chez l'auteur suisse, la pratique de la citation présente le plus souvent la forme de palimpseste. Quand, dans *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, Cingria choisit d'inclure une série de citations de Pétrarque (probablement, sa traduction), ce n'est qu'une façon d'enrichir son texte en s'appropriant celui des autres :

Le train avançait doucement. J'avais envie de chanter quelque rime : non pas de celles que j'eusse inventées : quelque chose de connu : ce madrigal par exemple : *Non al suo amante piu Diana piacque* que j'avais dans mon petit livre des œuvres de Messer François Pétrarque et dont le son rend en notre langue :

Diane à son amant n'aurait su plaire autant
Lorsque par aventure il l'aperçut toute nue
Au milieu des eaux claires
[...] (ABP, 160)

Tout au long de quelques pages, Cingria continue de citer Pétrarque, en entremêlant les madrigaux du poète italien à son récit. Ceci dit, il faut souligner également que la traduction est elle aussi une appropriation du texte par le traducteur (vraisemblablement Cingria), et, d'autre part, consiste en elle-même en une forme de réécriture du poème original. Cingria recourt à la même stratégie dans des textes plus érudits, comme, par exemple dans *La Reine Berthe*, où des extraits de textes d'autres auteurs côtoient les traductions de Cingria.

Chez Nougé, c'est moins la citation qui prime et plus la parodie. Le Belge puise dans les écrits d'autres auteurs et fabrique de nouveaux textes à partir de ceux qui existent déjà. Ainsi dans les tracts de *Correspondance*, *La Parole est à Baudelaire* ou *Un miroir exemplaire de Maupassant*. À chaque fois, Nougé détourne les textes originaux et les met sur la voie qu'il prétend pour aboutir à certains effets. Voyons le Fragment [154] :

Robespierre dit : «Ceux qui ne croient pas à l'immortalité de leur être se rendent justice.»
D'où l'on tire : «Ceux qui ne croient pas aux puissances de leur être se rendent justice.»

Ou bien encore : «Ceux qui ne croient pas aux ressources secrètes de leur être se rendent justice.»¹⁰

D'un plan de croyance transcendante, presque religieuse, Nougé ramène tout le pouvoir à l'esprit, même s'il le fait en pondérant la possibilité de ses «ressources secrètes».

Par l'utilisation de ces procédés, l'on comprend que l'écriture de l'un et de l'autre auteur ne peut qu'être considérée comme un acte conscient, très attentif et critique à ce qui passe à leur tour. Comme la parodie n'est pas chez Nougé une manière purement ludique et désintéressée d'écrire, chez Cingria non plus le fantastique n'apparaît pas comme le point de départ vers d'autres expériences purement détachées du monde réel. L'auteur suisse, dans des fragments où il recourt aussi à la pratique de la réécriture, entre dans l'univers de l'homme contemporain. En effet, comme le dit Italo Calvino, lui-même auteur fragmentaire, sur l'utilisation et l'évolution du fantastique:

Au XX^e siècle, c'est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s'impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d'œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l'homme contemporain.¹¹

Tout est là: les cauchemars et les désirs; les peurs et les croyances; le passé et l'avenir. Ce n'est pas par hasard que le fragment est aussi présent dans l'univers de Calvino (bien que sous une modalité différente, notamment dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*).¹²

Il est intéressant de noter que la description que fait Jean-Baptiste Baronian du fantastique, en prenant pour référent le monde fabuleux de l'écriture de Jorge Luis Borges, se révèle également adéquate au fragment:

N'importe quel livre de Borges, par exemple, le prouve en suffisance: pour lui, le fantastique est un concept, presque un système à partir duquel le poète est à même de déchiffrer le monde, il constitue une espèce de grille dont les tenants et les aboutissants ne répondent à aucune perception métaphysique mais dont chaque élément, chaque pièce a une signification à la fois multiple et singulière, à la fois dépendante et autonome.¹³

¹⁰ Paul Nougé, *Fragments* (neuvième série).

¹¹ Italo Calvino, *La Machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.62.

¹² En français, *Si par une d'hiver un voyageur*, coll."Points", Paris, Éditions du Seuil, 1981.

¹³ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, p.258.

Ce n'est pas seulement le fait d'être «presque un système», mais surtout l'idée d'impossibilité d'enfermer le fantastique – et l'on pourrait dire aussi le fragment, dans le cas de Cingria – dans des cadres rigides.

De plus, il faut ajouter que le fantastique tout comme le fragment se trouvent dans une zone d'indéfinition, puisant à diverses sources, sans se laisser enfermer dans des cadres précis – c'est ce qui fait leur singularité, mais aussi la difficulté de leur appréhension. Dans ce sens, les deux sont paradoxaux, et les deux aussi servent à remettre en question le monde, les normes, les cadres rigides, l'écriture et le langage par les enjeux et les procédés qui leur sont inhérents.

2.2. Questionnement du langage et du monde

Les textes de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria sont des témoins d'une remise en cause du langage en général, à travers l'exemple particulier de la langue française, qu'ils réinventent, surtout par leur refus des lieux communs et par la mise en dérision de ces mêmes lieux communs qu'ils refusent. Le surréaliste belge prend ces lieux communs (proverbes, expressions figées, etc.) et les déconstruit (le procédé le plus utilisé étant la parodie qui est faite avec une grande dose d'ironie). Ainsi, au lieu de dire, comme tout le monde, «le soleil luit pour tout le monde», Nougé écrit : «le soleil ne luit/ pour personne» (*EC*, 96).

Cingria, lui, tente de les détourner pour conférer à la langue une poésie et un rythme qu'elle a cessé d'avoir. Dans cette perspective, la surprise assume un rôle majeur dans l'œuvre de l'auteur. C'est ainsi que peu à peu le narrateur de *La Fourmi rouge* découvre qui est cet homme qui s'approche en bicyclette, en ne le disant pas tout de suite, mais en obligeant le lecteur à suivre le cours de ses pensées, son raisonnement, qui commence par la négation pour, enfin, arriver à une conclusion :

Ce n'est pas un voyageur, ce n'est pas un chasseur, ce n'est pas un propriétaire, ce n'est pas un prêtre (tout est possible dans l'acte d'être à bicyclette et de posséder des chiens qui vous devancent) ; donc puisque cet homme a un uniforme – il est maintenant bien évident qu'il a un uniforme – ce ne peut être qu'un facteur. (*FMR*, 97)

Ainsi chez les deux auteurs, par des procédés différents, il y a un renouvellement de la langue, du rapport au langage et au monde qui surgissent comme plus efficaces dans cet espace particulier qu'est le fragment. Par ses caractéristiques, l'écriture fragmentaire surgit comme le lieu même privilégié qui permet ce questionnement, ce renouvellement. Condensée et située perpétuellement dans *l'entre-plusieurs*, cette forme permet de questionner sans devoir déclarer des vérités.

Chez Nougé, le fragment surgit comme l'espace d'épuration, et du monde, et du langage. Chez Cingria, il surgit surtout comme un espace de redécouverte du langage, de soi et du monde. Que ce soit chez l'un comme chez l'autre, le langage assume donc un rôle fondamental. Et sur cette question, Pierre Garrigues écrit: «Activité de langage et de révolte sont inséparables, conférant peut-être au fragment son authenticité».¹⁴

Associé au fragment tel que ces deux auteurs le pratiquent, il y a, en dépit des différences, un acte de révolte contre le langage tel qu'il se présente habituellement. Et cette remise en cause du langage provoque et/ou est associée au questionnement de la notion même de réalité objective. La réalité change pour chaque individu: elle est subjective et naît (en étant limitée) par le langage et par les expériences de tout un chacun. Le fragment est ainsi l'expression et la révélation d'un bout de réalité qui n'est (et qui ne peut jamais être) semblable à aucun autre: plus qu'authentique, il est unique. Mais le paradoxe aussi surgit: si le fragment était l'actualisation d'une possibilité parmi d'autres, il serait alors partie intégrante d'un Tout (constitué donc par toutes les possibilités, toutes les visions). Un Tout impossible. On en revient donc au fragment, espace où des propos paradoxaux co-habitent.

De fait, toujours par rapport au langage, on se retrouve face à un paradoxe plus fort, visible très particulièrement chez Nougé: le langage se remet lui-même en cause, et c'est à travers lui que de nouvelles formes doivent être créées. Pour critiquer certains «littérateurs», détachés mais toujours limités à l'écriture, Nougé écrit, dans *La Solution de continuité*, qu'«il n'en est pas moins vrai que quelques littérateurs, sans pour cela sortir de la littérature, recherchent et formulent une justification qui le dépasse [le souci d'expression exacte]» (*HNPR*, 108).

Même si Nougé n'a pas ce souci, et soulignons qu'il travaille beaucoup ses textes ; même s'il ne limite pas son action à l'écriture (il a fait des incursions dans le cinéma, la

¹⁴ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.16.

photographie, le théâtre et il a travaillé de longues années durant à côté de René Magritte), son action demeure en grande partie dans l'univers de l'écriture. Ainsi, lui-même se voit condamné au paradoxe qu'il évoque : le langage doit être remis en cause, mais cela arrive à travers ce même langage.

On ne peut pas sortir de ce paradoxe et il n'y a pas de solution. Heureusement, parce que c'est de ces paradoxes et de cette situation indécidable que le fragment se nourrit. Il vit de la tension permanente de la réunion de tous les pôles qu'il contient (parallèles, contigus, semblables, distincts, opposés).

Dans ce cadre, la langue (dans ce cas précis le français) doit subir les conséquences de ces positions et de ces tensions. Dans une langue majeure, avec des règles strictes, avec des habitudes, mais aussi victime de purismes exacerbés, notamment dans les champs littéraires francophones non-français (comme la Belgique et la Suisse), Cingria et Nougé se forgent une «langue mineure».¹⁵ Le fragment sera la modalité choisie, parce que la plus adéquate, pour mettre en pratique la langue, pour l'*expérimenter* telle qu'ils la conçoivent.

2.3. Fragment, pour une littérature mineure

L'écriture fragmentaire a été depuis toujours, et tout particulièrement jusqu'à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, envisagée comme une forme mineure d'écriture (à côté de la B.D., du policier, *etc.*), ou, tout au plus, elle est considérée comme un type de production parallèle à ce qui était défini comme de la littérature sérieuse, importante, significative, faite selon des modèles et des normes littéraires très strictes. Dans ce cadre, le fragment apparaît souvent comme une forme de littérature marginale, associée à l'impuissance de l'écrivain ou à sa mort (il n'a pas pu terminer son œuvre). Toutefois, l'image du fragment comme une littérature mineure n'est pas nécessairement négative.

L'expression «littérature mineure», associée à la langue mineure, est exploitée et définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari d'abord dans *Mille plateaux* (surtout pour la langue dans son rapport à la société) et postérieurement dans *Kafka, pour une littérature mineure* (visant tout particulièrement la question de la littérature, qui ne peut pas être prise en considération en dehors du rapport de l'écrivain à la langue dans laquelle il écrit).

¹⁵ Le mot «mineur» est utilisé ici dans le sens défini par Gilles Deleuze & Félix Guattari dans *Mille plateaux*, et surtout dans *Kafka, pour une littérature mineure* (coll. "Critique", Paris, Éditions de Minuit, 1975).

'Majorité' et 'minorité' ne peuvent en effet être réduites à une opposition binaire et on ne peut pas dire que le 'mineur' est moins par rapport au 'majeur'. Les rapports sont plus complexes et ont d'autres enjeux: «[m]inorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative». ¹⁶

Pour ce qui est de l'étude du fragment, en particulier chez des auteurs tels que Paul Nougé ou Charles-Albert Cingria, cette perspective aide à comprendre quelles sont les positions face au langage, à la langue, à l'écriture et à la littérature (et chez Nougé on peut encore parler par rapport à toute forme d'art, voire à toute action).

Les deux auteurs créent à partir d'une langue majeure, le français, leurs propres langues qui apparaissent comme des langues mineures:

Les langues mineures n'existent pas en soi: n'existant que par rapport à une langue majeure, ce sont aussi des investissements de cette langue pour qu'elle devienne elle-même mineure. Chacun doit trouver la langue mineure, dialecte ou plutôt idiolecte, à partir de laquelle il rendra mineure sa propre langue majeure. Telle est la force des auteurs qu'on appelle "mineurs". ¹⁷

Cingria et Nougé développent ainsi une forme de langue mineure dans une forme de littérature elle aussi mineure par les caractéristiques qui ont été énoncées dans la première partie de cette étude. Mais il faut souligner qu'«[u]ne littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure». ¹⁸

La littérature a toujours comme point de départ la langue utilisée par l'écrivain. Des auteurs comme Nougé et Cingria se voient ainsi valorisés (je dirais même compris) par leur effort de mise à distance de la langue normative, mais aussi des formes d'écriture conformes à la règle (le fragment jouant à ce niveau un rôle primordial). Donc, outre l'utilisation d'une forme mineure (le fragment), les deux écrivains se forgent une langue "mineure" propre, personnelle, dans le cadre d'une position au sein de la langue qui est déjà elle-même minoritaire (le français de Belgique et le français de Suisse), et toutes se situent

¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.133.

¹⁷ *Ibid.*, pp.132-133.

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, p.29.

par rapport à la langue "majeure", le français *standard*, dictée par les académies (surtout l'Académie Française).¹⁹

La *littérature mineure* doit toujours être considérée par rapport à la langue. Sur cette notion, Rafael Godinho écrit que:

a literatura menor qualifica apenas o uso ou a função de uma língua. O primeiro contra-senso a evitar é precisamente o de minoria. A minoria não é definida pelo número mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável, cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria de "representação", ou seja, está integrada numa generalidade normalizada e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma.²⁰

Les rapports sont donc ici plus complexes que dans leurs acceptions habituelles. L'aspect le plus important à considérer est en effet la norme, c'est-à-dire que le mineur (langue ou littérature) est toujours en dehors de la norme, et, dans une certaine mesure, la combat: chez Cingria, en prenant ses propres modèles (pseudo-pastiches subversifs); chez Nougé, à travers ses propres expressions (la parodie non-naïve subversive). Ainsi, chez Cingria le lecteur trouve des textes comme le *Grand questionnaire*, dont la forme se rapproche de l'entretien de personnalité. Chez Nougé, un des exemples les plus simples, mais aussi des plus intéressants, c'est le titre de son jeu de cartes, *Le Jeu des mots et du hasard*, parodie qui n'est pas uniquement ludique et innocente, du titre de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

¹⁹ L'Académie Royale de Langue et Littérature Française de Belgique, fondée en 1920, est une autre institution importante, même si son poids est toujours moindre par rapport à l'Académie Française, toujours l'instance suprême par rapport à la langue française. Cf. URL : <http://www.academiedelitterature.be> (page consultée le 25/08/2006).

²⁰ Rafael Godinho, *Prefácio* à Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka, para uma literatura menor*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p.15. Traduction: «la littérature mineure qualifie seulement l'utilisation ou la fonction d'une langue. Le premier contresens à éviter est justement celui de minorité. La minorité n'est pas définie par le nombre le plus petit, mais par l'éloignement, la distance par rapport à une certaine caractéristique de l'axiomatique dominante. En termes mathématiques, la minorité constitue un ensemble vaporeux non énumérable, dont les éléments, qui sont des multiplicités, entretiennent une relation rhizomatique. En revanche, la majorité est toujours assimilée à la catégorie de "représentation", c'est-à-dire elle est intégrée dans une généralité normalisée et identificatoire. Ses éléments sont inclus dans un ensemble global et abstrait qui les divise en oppositions binaires, en déterminant une exclusion entre ce qui ou ce qui n'est pas conforme à la majorité en tant que norme.»

La littérature mineure, et dans ce cas, les œuvres de Cingria et de Nougé présentent trois aspects essentiels et caractéristiques:

la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que «mineur» ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie).²¹

Les œuvres de ces deux auteurs, sous la modalité fragmentaire, sont l'expression d'une révolte, plus évidente chez Nougé que chez Cingria, mais elles constituent en même temps et paradoxalement des actes de foi (même pour le Belge qui croyait possible un changement – positif – du monde). Ainsi, et comme dit Bernard Christoff pour Cingria, «[i]l ne faut pas que l'aspect souvent aimable de l'œuvre, sa simplicité, parfois sa naïveté feinte, ses attendrissements complices cachent sa hauteur, sa rigueur et son exigence». Et il continue, en parlant de la révolte de Cingria (titre de son article), disant qu'il est «[u]n aristocrate qui a la pudeur de sa révolte et ne la gaspille pas plus qu'il ne l'étale, mais s'en sert pour féconder les valeurs d'un être-au-monde sensible et culturel nouveau, pour *changer le monde*».²²

Nougé et Cingria sont des auteurs qui se retournent contre la norme, contre l'établi, surtout dans l'univers de l'écriture (les polémiques des deux écrivains avec Gide, le haut représentant des Lettres françaises, en témoignent).

Dans ce cadre, le fragment se révèle comme la modalité privilégiée pour faire l'exercice de l'écriture et de la langue, et pour actualiser leur façon de penser. Leur écriture constitue

[u]n continuum de variation, négociant toutes les variables pour, à la fois, resserrer les constantes et étendre les variations: faire bégayer la langue, ou la faire "piauler"... , tendre des tenseurs, dans toute la langue, même écrite, et en tirer des cris, des clamés, des hauteurs, durées, timbres, accents, intensités.²³

²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, p.33.

²² Bernard Christoff, "La Révolte de Cingria", p.37.

²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.131.

Voilà que l'on rejoint une fois de plus les timbres et les intensités de la langue. Aussi bien l'œuvre de Charles-Albert Cingria que l'œuvre de Nougé possèdent un ton, un timbre et des intensités très particulières et fort significatives, bien que chez Cingria le culte du ton, du rythme et de la mélodie soit dit, défendu et proclamé à haute voix.²⁴ Or, si cela se fait par rapport à langue, la construction et l'exploration de ces intensités vont être renforcées par celle qui apparaît liée à la forme fragmentaire:

Le fragment est à la fois métaphorique et métonymique; il désigne une double présence absente qui doit être répétée infiniment. [...] C'est donc bien cette intensité qu'il faut obtenir, qu'une poétique du fragment cherche à déployer, mais non plus en morcelant un tout: il faut faire le fragment en tant que fragment immédiat.²⁵

Les intensités du fragment immédiat, dans une langue forgée par un long travail et une réflexion ardue, ne se construisent donc pas dans un rapport pur et simple au Tout inexistant et morcelé. Il se trouve même au cœur du paradoxe de ce rapport; le fragment ne peut pas exister sans le Tout, mais il ne peut pas non plus exister sous sa présence.

3. (Non-) Totalisation, absolu et unité

Paul Nougé et Charles-Albert Cingria témoignent dans leurs œuvres, constituées toutes les deux à partir de l'écriture fragmentaire, de différentes positions par rapport à ce paradoxe insurmontable au cœur duquel se trouve, se nourrit, se construit et s'auto-menace le fragment. En effet, il s'agit d'un point sur lequel les auteurs divergent et se complètent. C'est un mouvement qui est en même temps centrifuge et centripète, au sens où, si les uns se réclament d'une totalité, même inaccessible, les autres la refusent et cultivent des manières de mettre par terre une totalité possible (et l'idée de sa possibilité même). Il semble, comme le démontrent les critiques qui se sont penchés sur le fragment et l'écriture fragmentaire, que chaque auteur développe un rapport très particulier avec son œuvre, d'où les différentes poétiques au sein d'une même modalité d'écriture (il suffit de prendre les études de Pierre Garrigues ou de Françoise Susini-Anastopoulos pour retrouver maints exemples: Schlegel, Novalis, Joubert, Nietzsche, Barthes, Char, Cioran, parmi d'autres).

²⁴ Rappelons que Cingria jouait du piano. Son amour de la musique vient de son enfance (sa mère elle aussi était une artiste) et il se poursuit tout au long de sa vie, notamment dans les études diverses sur la musique.

²⁵ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.39.

Il n'y a pas de totalisation ou envie de totalisation ni chez le surréaliste belge, ni chez le vélocipédiste suisse. Le système totalisant est refusé par les deux auteurs qui, non seulement le refusent mais, en utilisant des stratégies diverses, plus ou moins distinctes chez l'un et l'autre, le rendent impossible et le tournent en ridicule par une attitude de subversion. Pourtant, la défaite du Tout ne signifie pas nécessairement la défaite d'une unité et/ou d'une continuité.

L'œuvre de Charles-Albert Cingria est très vaste et diversifiée, ce qui contribue aussi à son aspect fragmentaire. On ne peut pas dire que tous ces fragments soient des bouts qui, ensemble, donneraient la réponse tellement attendue par de multiples auteurs depuis des siècles jusqu'à aujourd'hui. L'œuvre de Cingria témoigne, par fragments, d'une unité supérieure et transcendante à laquelle rien n'échappe, ou plutôt, de laquelle tout fait partie ; «on peut donc considérer l'œuvre de Cingria dans son ensemble comme un seul grand texte, une somme fourmillante de directions, constamment détournée d'elle-même».²⁶

L'ensemble ne forme pas un Tout, fermé et complet, mais il s'agit plutôt d'un ensemble de multiples, de multiplicités, qui sont en rapport constant les unes avec les autres; un rapport qui n'est pas prévisible, mais qu'il faut, simultanément, réapprendre à voir.

Chez Cingria, il n'y a pas une tendance vers l'absolu, qu'il sait d'ailleurs impossible. Il y a la recherche continuelle de réponses, de visions; le sujet qui regarde le monde est en apprentissage permanent: du monde et de soi-même. C'est dans ce sens aussi, que le fantastique surgit. Et lorsqu'il est allié au fragment, la force de son (leur) questionnement se multiplie. Les quêtes n'aboutissent que rarement et le sujet doit repartir chaque fois vers de nouveaux horizons. Il cherche de nouvelles perspectives qui le mènent à une sorte de connaissance du monde qui ne sera jamais accomplie. Le fragment, en tant que multiplicité, est partout.

Cela ne signifie pas pour autant que des axes ne puissent pas être signalés dans cette œuvre. Bien au contraire, il y en a. Et si l'on veut encore aller plus loin, l'on pourrait s'imaginer, comme le propose Jacques Réda, de lire Cingria comme s'il écrivait une longue lettre: «les plus élaborés et les plus étendus des ouvrages de Cingria, au fond, sont des

²⁶ Bernard Christoff, art. cit., p.34.

lettres, si on considère leur ton qui est celui d'un être ayant toujours eu de toute urgence quelque chose à dire à quelqu'un.»²⁷

Toute l'œuvre de Cingria pourrait en effet former cette lettre énorme, infinie, illimitée, qui ne serait jamais obligée de se terminer ni, en vérité, de tout à fait commencer. En la voyant comme une lettre, cette œuvre en serait une ayant de multiples entrées, et dans laquelle les possibilités seraient multipliées à l'infini, chaque texte étant lui-même fragmenté.

L'œuvre de Cingria, qui pourrait très bien avoir été poursuivie sans rien perdre, sans rien changer, est un ensemble de textes varié, riche, qui continue de s'écrire au sens où l'on trouve de rapports multiples: de convergence et de divergence; centripètes et centrifuges. Chaque texte est comme un petit point dans la peinture impressionniste: à la fin, il est un point parmi d'autres qui, dans leur ensemble, forment les lignes aux yeux du spectateur, de l'observateur. Et c'est aussi en tant qu'observateur, en tant que lecteur, que dans l'œuvre de Cingria on peut relever des fils rouges et une position vis-à-vis de l'écriture fragmentaire. Tout est laissé en l'air, en fragments; mais le lecteur attentif peut y trouver des fils qui se révèlent labyrinthiques parce que continus et reliés, avec de multiples bifurcations.

Ce n'est pas un hasard si l'un des aspects de l'œuvre de Cingria le plus commenté par Nicolas Bouvier dans ses notes sur son prédécesseur est la répétition: «Cingria ne cesse de se répéter [...]. Les répétitions ou plutôt reprises ne sont pas nées d'une indigence mais plutôt d'une urgence. Il y a des évidences que l'homme oublie et qu'il faut donc répéter sans cesse».²⁸

On revient au même pour partir dans une autre direction; où l'on a commencé tout à l'heure, c'est maintenant le point d'arrivée ou seulement un lieu de passage... De la discontinuité continue ou la continuité discontinue? Il s'agit d'une continuité qui a toujours à être travaillée, d'ailleurs comme chez Nougé, ou encore chez d'autres surréalistes belges,²⁹ comme le souligne Pierre Garrigues:

On pourrait dire que la poétique surréaliste de l'aphorisme est une poétique du lapsus ou de l'acte manqué. Il s'agit de révéler dans le patent l'unité latente; mais cette unité, et c'est

²⁷ Jacques Réda, "Le Prix des timbres", in *Le Bitume est exquis*, p.37.

²⁸ Nicolas Bouvier, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, p.46.

²⁹ Pensons surtout à Scutenaire, si différent de Nougé sur certains aspects, mais qui rejoint les mêmes principes esthétiques, même s'il utilise différentes stratégies. Sur cet auteur belge, cf. l'article de Marie-Paule Berranger, "Le bistouri de Scut", *Textyles*, n.°8 (*Surréalismes de Belgique*), pp.107-122.

essentiel dans le mouvement belge, n'est jamais présentée comme un absolu. Elle est un travail: elle n'existe que dans les masques, les manifestations qu'elle accomplit pour devenir patente.³⁰

S'il n'y a pas de volonté de totalisation, si la quête d'un absolu (même utopique) n'existe pas, il y a quand même une unité. «Quelle peut donc être cette unité (en aucun cas totalité)?»³¹ Une unité qui se fabrique au long du temps et surtout qui existe dans les actions. L'œuvre de Nougé est un travail continu, qui se base sur des jeux de logique, de prévision, de cache-cache (surtout par rapport au lecteur). Et c'est dans le sens qu'il a derrière soi les mêmes principes et les mêmes buts, que ce travail doit être vu comme une unité – non-fermée, certes, plutôt en construction permanente –, comme une *expérience continue*. Rien n'est sûr, et c'est seulement par l'expérimentation incessante (Nougé est un scientifique) que le monde peut changer et trouver de nouvelles réponses. Comme il le dit en épigraphe dans *Notes sur la poésie*, «nous désaffectons le langage et les formes de leurs fonctions habituelles pour les vouer à de nouvelles missions» (*HNPR*, 165).

Comme dans une expérience scientifique, lorsque des résultats sont obtenus, satisfaisants ou pas, voilà qu'un éventail infini d'autres questions se déploie... L'œuvre de Nougé est donc une unité non-fermée, qui a des mouvements intérieurs (c'est-à-dire dans l'œuvre) et extérieurs (l'œuvre est en contact avec des lecteurs et vise toujours le monde qui se trouve en dehors d'elle-même).

Malgré leur différence, aussi bien l'œuvre du surréaliste belge que celle de Cingria se rejoignent dans cette perspective au moins sur deux aspects: les deux ont des mouvements opposés et les deux se jouent sur une ligne de continuité. Si ces points sont communs, il faut noter cependant qu'ils ne s'actualisent pas de la même façon, ni ne présentent les mêmes enjeux, comme on l'a déjà vu. Au niveau des mouvements contradictoires, ceux-ci sont dans l'œuvre du Suisse plus limités à l'œuvre elle-même et aux quêtes intérieures du sujet; chez Nougé il y a plutôt un au-delà de l'univers littéraire et individuel. Quoi qu'il en soit, ce n'est que par l'écriture que ce monde prend forme et/ou est atteint. Donc, ces mouvements, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, centrifuges ou centripètes, ne peuvent jamais échapper au domaine du langage.

³⁰ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.111.

³¹ *Ibid.*, p.108.

4. L'(anti-) œuvre

En parcourant la critique nougéeenne et cingriesque, l'on trouve des références à la discontinuité, ou à l'apparence de discontinuité; à l'œuvre, à la non-œuvre; à l'unité souhaitée, à celle qui est sous-jacente; à une totalité imaginée ou acquise... Les points de vue sont divers, mais la plupart du temps, ils ne sont pas développés, exception faite, en partie, dans un article de Geneviève Michel ("Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments"),³² dans un autre de Michel Biron ("Le refus de l'œuvre")³³ pour Nougé ; et dans l'article de Bernard Christoff, "La révolte de Cingria"³⁴, où il aborde certains aspects de l'écriture discontinue de l'auteur suisse. L'étude faite ici se situe dans la continuation de ces trois travaux pionniers, bien qu'adoptant une perspective différente, surtout de celle de Michel Biron. Ainsi, et prenant en considération ce qui a été déjà dit par la critique, il faudra maintenant tenter de saisir quelle est la position des deux écrivains vis-à-vis de leur œuvre et des conceptions qui leur sont sous-jacentes.

Comme on l'a vu tout au long de la présente étude, Cingria comme Nougé s'efforcent de tourner en dérision certaines notions, surtout littéraires, à travers des stratégies subversives. Il n'est donc pas étrange de voir dans leurs travaux le combat contre la notion d'Œuvre traditionnelle, avec un projet, un début, un milieu et une fin; réglée par des canons esthétiques littéraires, adressée à un public large constitué par des lecteurs qui sont de simples spectateurs de l'Œuvre, construite par un auteur dont le nom restera pour longtemps dans les annales de l'Histoire Littéraire.

Tous deux (et Nougé plus ouvertement) luttent et évitent de construire des œuvres monumentales, visant à l'éternité, en tout cas, ils ne cherchent pas à le faire. Leurs œuvres sont constituées par des fragments parce qu'ils redoutent, comme l'affirme Nougé dans *Les Images défendues*, «cette sorte de ciment implacable qui fait les monuments et les tombeaux éternels» (HNPR, 225).

Cingria découvrait et donnait à découvrir le monde et la littérature, en remettant en cause une série de notions et d'habitudes qui, selon lui, n'étaient pas correctes. Nougé cherche à éveiller l'esprit dans chaque individu par la remise en cause, lui aussi, de certaines notions et habitudes. Cette action bouleversante ne peut jamais être conçue dans

³² Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", pp.7-23.

³³ Michel Biron, "Le refus de l'œuvre", *Textyles*, n.º8 (*Surréalismes de Belgique*), pp.53-70.

³⁴ Bernard Christoff, "La révolte de Cingria".

une œuvre fermée, complète, achevée et fixe, figée dans l'espace et le temps. Le fragment représente ainsi une forme de la liberté, même si de grands dangers (tels que tous les paradoxes déjà analysés) lui sont inhérents. Les œuvres de ces auteurs, telles qu'elles sont aujourd'hui disponibles pour le public, ne sont donc ni des hasards, ni des ébauches, ni même des projets complets et achevés, sous la forme de fragments, bien structurés par les auteurs. Ces fragments, «non contents de s'opposer à l'idée même d'œuvre littéraire, en constituent la critique et la font voler en éclats».³⁵

Le désir de fuir les limites déjà établies dans la société est commun aux deux auteurs. Cingria s'attaque plus directement aux formes figées littéraires, déconstruisant leur logique par le dedans; Nougé s'attaque aux habitudes littéraires et linguistiques en les mettant à plat. On ne peut pas dire, plus spécifiquement dans le cas de Nougé, qu'à certains moments il «renoue avec la tradition classique de la maxime, où le sujet est inhibé au profit d'une vérité intemporelle».³⁶ Il y a certes des phrases lapidaires, mais elles se forment toujours au profit d'un questionnement fécond de certains aspects sur lesquels Nougé se concentre. Mais son rayon d'action ne se limite pas aux formes lapidaires et s'étend aux formes de l'essai:

Prônant une révolte sans concession contre l'ordre moral dominant, et soucieux d'échapper à ces ornières qu'il a entrepris de dénoncer, Nougé devine d'emblée l'urgence de se forger un langage spécial, anti-esthétique, émancipé des convenances et bienséances qui régissent l'essaysme classique.³⁷

Ainsi, en construisant des fragments relevant du style de l'essai (une grande partie de ses écrits du versant théorique), mais sans toutefois suivre les règles classiques, c'est-à-dire en les détournant, Nougé crée des distances par rapport aux normes qu'il critique. Le parallélisme peut être fait pour l'œuvre de Cingria par rapport au compte rendu, que le Suisse prend en main et travaille à sa façon: «Cingria ne s'en tient pas aux attentes que lui impose la commande d'un compte-rendu. Il transforme le genre. Dans la singulière scénographie qu'il crée, le code générique même du compte rendu se transforme.»³⁸

³⁵ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.14.

³⁶ Michel Biron, «Le refus de l'œuvre», in *Textyles*, n.º8, (*Surréalismes de Belgique*), pp.57-58.

³⁷ Daniel Laroche, "Le style Nougé. Au-delà du langage polémique", in *Textyles*, n.º8, (*Surréalismes de Belgique*), pp.39-40.

³⁸ Jérôme Meizoz, "Les équivoques du genre (Cingria et la NRF, juillet 1933)", p.103.

L'idée n'est donc jamais de faire Œuvre, mais bien au contraire, de défaire celles qui existent ou qui sont à venir. Cela n'implique pas pour autant que tout le processus soit pacifique et simple; au contraire, c'est un processus fait de tensions, dont le fragment est l'expression la meilleure. C'est en ce sens que Daniel Laroche définit le fragment nougéen:

Le discours polémique nougéen serait la trace – remarquable à bien des égards – d'une tension primordiale entre le désir de dire et celui de se taire. La méthode du fragment, le caractère volontairement circonstanciel, le jeu complexe de la retenue et du péremptoire avouent une sorte de compromis général, lui-même issu d'une hésitation originaire entre la tentation de l'oeuvre et la tentation du silence.³⁹

Ces tentations, comme d'ailleurs la «tentation romantique de l'absolu»,⁴⁰ si elles sont présentes, ne sont pas actualisées; elles sont à l'origine des tensions fructueuses qui ont donné l'œuvre qui a été publiée, surtout depuis quelques années. Le fragment surgit ainsi comme l'espace où ces tensions sont permises (obligatoires même) et se développent dans le temps d'un éclat. Mais il faut dire que cet instant est lui aussi paradoxal: bref, instant qui passe; mais simultanément, intemporel, instant non de passage mais d'une sorte de cristallisation.

5. Cristallisations

Mais là encore, dire que le fragment est un instant de cristallisation semble paradoxal (et peut-être que se trouve là un vrai paradoxe), vu que, tout à l'heure, on disait qu'il était une multiplicité en mouvement perpétuel. Il en est ainsi: il peut être les deux à la fois, même s'ils semblent inconciliables. Le fragment est condensé et atteint le lecteur; il est concentration, condensation à un très haut degré; il élabore et vit de ces hautes tensions qui existent dans sa construction. Le lecteur peut en effet regarder le fragment comme un instant suspendu dans le temps et dans l'espace; comme une espèce d'instantané, pris à un moment de tension, moment très bien choisi. Les commentaires de Roland Barthes sur la photographie, dans *La Chambre claire*, peuvent donner des pistes à la compréhension de

³⁹ Daniel Laroche, "Le style Nougé. Au-delà du langage polémique", in *Textyles*, n.º8, (*Surréalismes de Belgique*), p.51.

⁴⁰ Pierre Garrigues, *op. cit.*, p.121.

cet autre paradoxe. Pour cela, deux notions vont être fondamentales: le «studium» et le «punctum». Les deux termes sont appliqués à la photographie et ils désignent deux réalités différentes par rapport à elle.

Très brièvement, le *studium* est ce qui est donné à percevoir à un ensemble de personnes, qui partagent une certaine culture et mentalité. Rien de bien différent entre le regard d'une personne et celui d'une autre. Barthes pose un bon nombre de photographies 'journalistiques' à ce niveau. Elles donnent à voir une réalité, perceptible de la même façon à un groupe de personnes. Ainsi, «[l]e **studium**, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent: **j'aime/ je n'aime pas, I like / I don't**. [...] Le **studium** est une sorte d'éducation (savoir et politesse)». ⁴¹

Le «punctum» est, lui, un élément subjectif, qui existe selon la sensibilité (Barthes donne du relief au souvenir) de chaque individu; c'est ce qui dans la photographie le frappe, le plus souvent, un petit détail, qui vient rompre la lecture du «studium»:

Le second élément vient casser (ou scander) le **studium**. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du **studium**), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le **studium**, je l'appellerai donc **punctum**; car **punctum**, c'est aussi: piqure, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. ⁴²

C'est donc du pouvoir de cet élément que vient la puissance de la photographie pour chaque individu en particulier. Mais par rapport au fragment, où ces deux notions peuvent-elles mener? Avant de passer plus directement au fragment, voyons tout d'abord quelles sont les implications de chacun de ces deux éléments, et quelle est la relation qu'ils établissent entre eux et la photographie dont il est question:

Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas; cela veut dire qu'ils ne **sortent** pas: ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons. Cependant dès qu'il y a **punctum**, un champ aveugle se crée (se devine): à cause de son collier rond, la négresse endimanchée a eu, pour moi, toute une vie extérieure à son portrait [...]. ⁴³

⁴¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes, 1974-1980*, t.III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p.1126-1127.

⁴² *Ibid.*, p.1126.

⁴³ *Ibid.*, p.1147.

En prenant l'exemple d'une photographie précise, Roland Barthes spécifie les différences, pour la perception de la photographie même, des deux possibilités de lecture. On peut donc voir dans le fragment la condensation, la cristallisation d'un instant, avec toutes ses forces, ses tensions prises dans l'espace du papier, dans le domaine des mots; d'autre part, la fixité peut devenir tout autre chose: elle devient mobile, parce que ces forces, ces tensions, sortent du papier, sortent du joug des mots (du moins dans une certaine mesure) et viennent atteindre le lecteur, devenu ainsi membre participant. Le fragment cesse donc d'être figé quand il y a en lui du «punctum», qui peut varier selon le sujet qui l'observe.

Cela signifie donc que le fragment permet plusieurs lectures et, plus important encore, il permet plusieurs entrées, plusieurs approches et lui-même est en rapport avec le monde. Il n'est pas fermé. En ce moment, la tentation est grande de penser à la belle définition qu'en donne Friedrich Schlegel : «Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson».⁴⁴

De l'un à l'autre, il y a cette possibilité d'être fermé, figé, fixe, sans ouverture, et en même temps, de s'ouvrir et de communiquer avec ce qui est en dehors de soi. Si la tentation est grande, il faut être prudent, parce que la conception et l'image du romantique allemand concernent surtout la question du rapport du fragment à la totalité et non pas, comme c'est le cas de la photographie, les rapports entre des instances diverses.

En effet, le fait de reconnaître au fragment la possibilité, ou la capacité, de créer des «punctums» – ce qui dans le cas échéant, signifie l'existence d'entrées multiples dans le même texte – vise les relations possibles avec ce qui lui est intérieur et extérieur. Le «punctum» serait ainsi l'élément qui donnerait à la cristallisation, que l'on observe effectivement dans le fragment, des portes qui permettent des «ouvertures vers l'infini» (Cingria, *FH*, 55).

Les fragments de Nougé et de Cingria, et même si les écrits de Nougé sont considérés comme "de circonstance",⁴⁵ consistent en des moments de cristallisation où le lecteur peut trouver des éléments qui, aussi bien au niveau intérieur qu'au niveau extérieur, le portent vers d'autres sphères, notamment dans son rapport au monde. C'est donc en tant

⁴⁴ "Fragment 206", in Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p.126.

⁴⁵ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.11.

que multiplicité interactive que le fragment est construit chez les deux auteurs; il crée un réseau, tel un rhizome, construit et développé selon chaque lecture.

6. L'innommable hybridisme ou le fragment émergent

Une des caractéristiques amplement soulignée dans les nombreuses descriptions et analyses des œuvres, et plus particulièrement des textes de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé, est en rapport direct avec la difficulté que l'on trouve, soit en tant que lecteur, soit en tant que critique, à spécifier les types de textes, ou à appliquer certaines catégories génériques déjà existantes. La tentation existe de les enfermer dans certaines d'entre elles. Pourtant le critique, encore plus que le lecteur, se voit frustré dans cette tâche. À chaque fois un nouveau problème apparaît et le texte semble se dérober à toute description. C'est en fait le rôle des nombreuses stratégies subversives étudiées en profondeur dans les parties précédentes: les ruptures, la violence, l'ironie, l'humour, la mise en dérision, *etc.*

Pour chacun de ces deux auteurs, il existe en effet des textes que l'on rapproche de certaines typologies. Pour Paul Nougé, ce sont des sonnets, mais ils sont des réécritures; ou bien, des textes semblables à des manifestes, mais qui ne le sont pas vraiment; ou encore, un jeu de cartes où le hasard est tellement mis au premier plan qu'il est questionné; le mélange entre la prose et la poésie est fait à un degré tel qu'il est difficile de dire où l'un se termine et où l'autre commence; enfin, des textes érotiques qui, même s'ils transmettent une charge érotique effective, sont épurés et parsemés de termes froids et distants. Voilà dessinés en quelques mots les grands espaces entre lesquels se situe l'œuvre nougéenne.

Mais l'œuvre de Cingria, présente-t-elle ces mêmes caractéristiques? Chez l'auteur suisse, on découvre un fantastique très particulier qui se défait lui-même au cœur du texte; on est surpris par des citations qui constituent, souvent, le corps principal du texte;⁴⁶ on entame des histoires qui ne sont pas exactement des histoires parce qu'il n'y a pas d'intrigue, de développement de l'histoire (ni commencement ni fin); ce sont des textes qui semblent construire une histoire, mais dont la construction se révèle fautive, vu qu'elle agit comme un anti-récit, un récit à faux semblant où même les catégories de la narration ne sont plus aussi linéaires qu'il pourrait y paraître à première vue. Il y a aussi des textes qui

⁴⁶ N'est-ce pas Cingria lui-même qui dit qu'il aimerait «ne jamais faire de critique que par citations»? (*Ma vie. Histoire de la révolution russe* par Léon Trotsky", in *OC*, IV, 245-248).

sont des autobiographies, ou plutôt, des textes avec des données biographiques, mais qui ne constituent pas non plus une autofiction. Il faut dire plus précisément que «dans tous ses ouvrages, Cingria affectionne particulièrement le détournement de genres, dont il fait ainsi émerger les propriétés saillantes»,⁴⁷ ne les mettant en évidence que pour mieux les critiquer, voire les anéantir, souvent par le biais de procédés subversifs.

Le cadre tracé, il n'est donc pas étonnant de conclure qu'il est difficile de chercher à les intégrer dans une typologie ou même de trouver des définitions de genre pour les entités hybrides que sont les textes de ces deux auteurs. Dans le parcours présenté, on peut noter que les textes, les fragments de chaque auteur touchent différents aspects. L'un se tourne plutôt vers la poésie et les textes engagés, l'autre vers la prose et les méandres du récit, emmêlés avec le fantastique et l'autobiographique. Le plus étonnant est qu'au-delà de ces grandes différences qui semblent indiquer clairement que leurs travaux n'ont pas grand chose en commun, il existe une logique profonde qui communie aux mêmes principes: leurs textes creusent et travaillent la littérature et l'écriture en profondeur à des endroits névralgiques semblables.

Les fragments de Nougé et de Cingria sont des multiplicités interactives,⁴⁸ qui cohabitent, qui luttent, qui changent, qui *meurent* (c'est la présence constante de la tendance suicide, c'est-à-dire d'autodestruction du fragment), et dont les actions sont étroitement liées à d'autres. Avec tous ces rapports possibles (qui semblent annoncer déjà en quelque sorte les hypertextes tels qu'ils sont pratiqués de nos jours sur l'Internet), le texte n'est jamais sur un plan fixe, mais il est une entité mouvante, qui change «de nature en se connectant avec d'autres»,⁴⁹ ce qui permet de nombreuses approches et crée de multiples entrées dans le texte. C'est pourquoi Daniel Laroche ne peut décrire le texte nougéen que comme se situant dans cette

espèce de louvoiement continu que pratique Nougé, entre des genres aussi différents que l'investigation scientifique, la méthodologie rhétorique, la polémique, l'érotisme, le rapport psychiatrique, le commentaire textuel, et bien d'autres. Jointe à la forme du **fragment**, cette

⁴⁷ Jérôme Meizoz, art. cit., p.95.

⁴⁸ Cf. dans cette étude le point 4.1. «Des multiplicités interactives et changeantes», dans la première partie «Le fragment : problématiques non résolues».

⁴⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.16.

plurivocité lui permet, dans la pratique même de l'écriture, de rendre sensible une nécessité essentielle, celle-là même que ses réflexions sur le langage ne cessent d'énoncer.⁵⁰

Le fragment chez ces deux auteurs, s'il est indépendant (dans le sens où il n'appartient pas à une totalité dont il est détaché), crée des liens avec d'autres textes et stimule des perspectives intra- et intertextuelles, revenant souvent sur lui-même, comme on le verra plus loin. Dans ce sens, et à l'image du rhizome décrit par Deleuze et Guattari, le fragment «ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtrer, **intermezzo**. [Il] est alliance, uniquement d'alliance».⁵¹ Sa construction et sa *vie* sont formées et se construisent dans ces réseaux complexes et le fragment émerge de ce lieu, toujours paradoxal, qui est celui de l'*entre*. Et comment définir cet *entre*?

Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.⁵²

C'est ainsi que l'on pourrait définir le fragment et c'est de là aussi qu'adviennent la force et l'énergie qu'aisément on lui reconnaît: entre les rives de la théorie et de la poésie, entre celles de l'autobiographique et du fantastique; entre le récit et l'anti-récit; entre le conte érotique et l'acte de langage. Plus généralement, on pourrait le définir comme un «true idler, walking among texts, contexts, and questions».⁵³

Le fragment subit ainsi un manque constant de centre, de noyau dur autour duquel tout s'organiserait, en octroyant au texte la possibilité de se forger des structures solides. En effet, «[d]ans l'espace décentré du fragment, espace sans repères définis, le point de vue, le lieu où l'on se situe, où l'on élabore sa stratégie devient un lieu très relatif, perdant tout caractère central».⁵⁴

⁵⁰ Daniel Laroche, "L'expérience discontinue", in Paul Nougé, *Fragments*, p.14. Notons que le mot «genre» est utilisé dans cet extrait au sens large et non pas au sens littéraire *strictu sensu*, comme je le ferai spécifiquement plus loin.

⁵¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.36.

⁵² *Ibid.*, p.37.

⁵³ Camelia Elias, "Ten theses on the Fragment", URL : http://www.respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#Ten%20Theses%20on%20the%20Fragment (page consultée le 03/05/2006). Traduction : «véritable nomade, errant entre textes, contextes et questions.»

⁵⁴ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.79.

Il est donc certain que le centre n'existe pas; c'est pour cette raison aussi que le texte surgit aux yeux du lecteur comme discontinu. Les textes de Cingria semblent suivre le cours des pensées de l'auteur, sans un but spécifique, sans un thème, sans une histoire. Cela ne veut pas dire que des motifs, des thèmes et d'autres fils rouges n'existent pas. D'ailleurs, la répétition chez Cingria est fort évidente. Elle est présente aussi dans l'œuvre nougéeenne. Elles peuvent être des œuvres décentrées, des œuvres dont les textes sont eux-mêmes décentrés, mais les deux auteurs francophones ont fini par travailler à «la construction d'un continuum de variation»,⁵⁵ «dont même les trous, les silences, les ruptures, les coupures font partie».⁵⁶ Un des exemples les plus intéressants chez Cingria est *Le Petit labyrinthe harmonique*, qui réunit divers morceaux travaillés et publiés auparavant par Cingria dans *Le Seize juillet* (qui, à son tour, intègre des parties de *Le Quinze juillet*). Un des passages les plus intéressants est l'épisode de l'ouverture du guichet de la gare dans *Le Seize juillet*, repris avec quelques modifications dans *Le Petit Labyrinthe harmonique* :

Ce bruit qui me réveille ce sont des caisses à lait [...]. En fait, j'ai à peine le temps d'allumer une cigarette qu'un guichet craque faisant apparaître une tête sublime.

– Mademoiselle.

– ...

– Mademoiselle.

– Hé ?

– Voulez-vous cette rose ?

(C'était une rose artificielle blanche que j'avais trouvée dans l'harmonium.)

– C'est pour enregistrer. Attendez je vais vous donner la colle.

– Non, simplement, je vous aime.

Il n'y a pas de demoiselle. *Dulcinée* est une image bien encadrée clouée au mur. Cette voix qui parle appartient à une casquette d'un homme qui écrit sans lever la tête. (*PLH*, 38)

Les textes de Cingria, comme on vient de le noter, présentent des passages, souvent discontinus, qui s'arrêtent soudain, qui se répètent dans des contextes différents, avec des changements – même au niveau de l'écriture. Ce procédé fait partie intégrante des caractéristiques du fragment en tant que multiplicité.

⁵⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p.131.

⁵⁶ *Ibid.*, p.121.

En envisageant le fragment comme une multiplicité décentrée, mais sur une ligne d'un *continuum*; en la considérant comme un espace de l'*entre-plusieurs* où s'établissent de nombreux rapports, les uns plus fructueux que les autres, on comprend alors deux aspects fondamentaux: le premier, c'est que la présence de citations, la défense du plagiat, la pratique de la traduction libre et de la réécriture, sont des actes d'écriture qui assument une nouvelle dimension, plus riche et, en même temps plus complexe, mais très représentative de l'univers de ces auteurs; deuxièmement, le fragment compris comme une multiplicité, telle qu'on l'a décrite, revient en effet à comprendre quelle est la source des confusions terminologiques et des difficultés de sa définition.

Les textes de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria sont formés et lus au carrefour de multiples frontières, notamment linguistiques. Alors, si cette modalité d'écriture se retrouve dans cet espace entre les «deux rives»,⁵⁷ et si à cela on ajoute que ces deux rives ne sont jamais au départ définies, le fragment peut-il jamais se constituer en tant que genre?

On pourrait le défendre, tout en l'approchant ou non de l'aphorisme, mais ne risque-t-on pas de restreindre une modalité qui se veut ouverte, d'une part, et, d'autre part, de tomber à chaque pas dans des paradoxes qui, finalement, contrarient la tentative de caractériser un genre?

C'est pour cette raison que le mot *fragment*, non comme un genre mais plutôt comme une modalité d'écriture, correspond à la façon d'écrire de ces deux auteurs (et beaucoup de ceux des générations suivantes, comme l'a bien démontré Pierre Garrigues). En effet, les raisons évoquées par Philippe Moret pour expliquer son refus de la notion de fragment servent à justifier le choix de ce mot dans le cadre de cette étude. Pour l'auteur de *Tradition et aphorisme*:

la notion de fragmentaire ne nous paraît pas une catégorie d'analyse pertinente, particulièrement en ce qui concerne la question des **genres littéraires**, car elle "**déconstruit**" les conditions de possibilité même de cette question. [...] Pour autant, nous ne rejetons pas en bloc la notion de fragment, mais préférons lui conférer une validité restreinte.⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, p.37.

⁵⁸ Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, p.206. C'est moi qui souligne.

Or, c'est exactement par l'expression de cette difficulté, par son caractère paradoxal et de remise en question permanente du «donné», que la notion de fragment (et celles qui lui sont associées) sert à décrire les œuvres de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria.

Le fragment touche, sans se laisser emprisonner, à des genres divers et il jouit de cette liberté tellement aimée et chantée par Cingria et, à un autre niveau, de cette liberté d'esprit à laquelle Nougé prétendait aboutir (et aider d'autres à aboutir).

7. Le fragment – espace de subversion

C'est dans ce cadre, et comme on l'a vu depuis le début de la présente étude, que le fragment se révèle un espace privilégié pour la subversion. Il subvertit tout d'abord la notion de genre, mais il va plus loin dans la déconstruction qu'il opère au nom d'une construction différente. Cela signifie que le fragment chez ces deux auteurs ne vise pas au pur et simple anéantissement (de formes littéraires, de genres ou de l'écriture tout court). En déconstruisant ce qui est considéré comme valable, ce qui est familier et habituel, les auteurs cherchent à construire, surtout à remettre en question ce qui est pris comme des formes figées.

C'est dans ce sens qu'au sein d'une littérature majeure, Charles-Albert Cingria et Paul Nougé se forgent, par leurs actes subversifs, une littérature mineure en langue mineure. Les jeux des deux auteurs au sein de l'écriture, leur ironie, leur humour, souvent sarcastique, les réécritures, la pratique de la citation, la défense avouée du plagiat jouent un rôle majeur dans l'expression de leur conception de l'écriture.

7.1. Violence et subversion

Que ce soit chez l'un ou l'autre des deux auteurs, les stratégies subversives créent une violence dans le texte, ou plus précisément, elles violentent le texte même. Cela au niveau des contenus, des images, mais également et surtout de l'écriture qui se révèle assez souvent ironique, crue, tranchante. Or, la forme fragmentaire ne fait qu'accentuer le caractère violent de l'écriture. Chez les deux auteurs francophones, en effet, le fragment est

la modalité d'écriture choisie également parce qu'elle permet de mettre en évidence, d'exploiter et d'augmenter la violence qui va frapper le lecteur. Ainsi, «[l]a fragmentation est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui». ⁵⁹ S'il en est ainsi, il faut noter pourtant que cette unité préalable peut ne pas exister, et chez Cingria comme chez Nougé elle n'existe pas – si ce n'est que l'unité et la totalité vantées et pratiquées par d'autres auteurs. Et là aussi, c'est par la subversion qu'ils cherchent à la *corrompre*.

7.1.1. Une spiritualité violente

Si l'on parle de violence, il ne faut pas oublier le rôle que jouent l'ironie, l'humour et le mot d'esprit, ⁶⁰ présents, à différents moments, et avec des buts immédiats parfois distincts, chez les deux auteurs dont il question.

Le *Witz* est considéré comme un mot d'ordre dans l'écriture fragmentaire depuis les romantiques allemands qui le proclamaient en tant que tel, comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, lorsqu'ils écrivent que «le *Witz* fournit au fond l'essence du fragment, et c'est bien ce qui le qualifie au fragment 9 du **Lycée**: "Le *Witz* est socialité absolue, ou génialité fragmentaire."». ⁶¹

Contrairement à ce qui passait pour le premier romantisme allemand (où le *Witz* est une stratégie de communication pour atteindre à la fusion, asystématique, de la science et de l'art, qui résulte d'une union imprévue des contraires, d'un instant illuminé de l'imagination), les mots d'esprit et les jeux de mots servent à bouleverser directement le lecteur. Certains d'entre eux acquièrent chez Nougé, encore plus que chez Cingria, une

⁵⁹ Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, p.23.

⁶⁰ Cette expression serait la meilleure traduction de *Witz*. On peut toutefois en trouver d'autres telles que «jeu d'esprit» ou «trait d'esprit». Selon Alain Montandon, *wit* (en anglais) et *Witz* (en allemand) «désignent d'abord l'esprit dans sa capacité d'intelligence, le jugement de l'entendement, l'esprit avisé», *Les Formes brèves*, p.123.

⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p.76.

charge ironique sévère, qui a comme résultat immédiat une scène de violence où le lecteur joue un rôle d'acteur ;⁶² un lecteur à qui Nougé dit :

Fuis si tu veux
mais au bout du monde
ma pensée
te couvre (EC, 135)

Dans cette perspective, on comprend de façon plus claire la raison pour laquelle les textes du surréaliste belge ne devraient jamais prendre une autre forme que celle du fragment, plus ou moins bref, plus ou moins discontinu: s'ils étaient beaucoup plus longs, ils renfermeraient une violence insupportable au lecteur.

Chez Charles-Albert Cingria, les textes et les mots d'esprit, comme l'ironie et l'humour d'ailleurs, fonctionnent de manière différente. Ses textes sont, sur plusieurs aspects, semblables à des histoires drôles, racontées sur un ton qui touche au registre parlé et qui pourrait très bien être l'amusement d'un groupe autour d'une table de café. Mais elles ne sont pas si innocentes qu'elles pourraient le laisser croire à première vue. Ses textes renferment une violence provoquée, dans une certaine mesure, par les mots d'esprit qui y sont éparpillés et qui constituent, eux aussi, un des plus grands atouts de l'œuvre de l'auteur suisse.

Les mots d'Alain Montandon pour décrire le rapport entre le *Witz* et le fragment chez les romantiques allemands⁶³ expriment bien comment fonctionnent les deux chez Charles-Albert Cingria et chez Paul Nougé, mais aussi pour les auteurs fragmentaires en général, surtout ceux du XX^{ème} siècle:

Le cœur du fragment romantique est le **Witz**, le jeu spirituel, qu'il porte sur les mots ou la pensée ou les deux à la fois. Le style elliptique y est à son apogée et si le fragment est bien "la plus grande masse de pensées dans le plus petit espace", le **Witz** est bien le redoublement et la potentialisation de cette condensation.⁶⁴

⁶² Dans *Le Pour et le contre*, Paul Nougé affirme, par rapport au théâtre, que «le spectateur se fait acteur, c'est lui qui accomplit l'acte dont on lui présente l'image» (HNPR, 96). De même pour ces textes: le lecteur devient un acteur et participe à la construction du texte auquel il est confronté.

⁶³ Pour des informations supplémentaires sur cette question, notamment appliquée à des auteurs comme Lichtenberg, Schlegel, Joubert ou Valéry, cf. Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, pp.195-216.

⁶⁴ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, p.91.

Ellipse, fragment, condensation: tous les ingrédients du fragment se trouvent réunis, et par l'action du *Witz*, leur effet est redoublé. D'une part, le caractère spirituel du fragment atténue la violence qu'il contient, lui donnant une allure plus légère. Que ce soit donc par le jeu, par l'ironie ou par l'humour, il y a un certain amoindrissement de son acuité et de son pouvoir de condensation. D'autre part, il convient de bien le souligner, c'est par cette puissante capacité de condensation, elle aussi paradoxalement provoquée par les jeux de mots, par l'ironie et l'humour, que le fragment redouble sa force et devient plus pointu, plus 'intelligent' et complexe. Et de ce point de vue, la violence du texte ne fait qu'augmenter.

Le paradoxe instauré par la présence du *Witz* ne s'arrête pas là. Il y a au moins un autre aspect sur lequel il va jouer: les objets. C'est-à-dire qu'en «[a]ssociant les mérites de la brièveté [...] à la fulgurance de la découverte, le **Witz** se présente comme le schéma logique souverain, capable de renouveler jusqu'à la vision des objets connus». ⁶⁵

Ce n'est donc pas par hasard que Nougé et Cingria veulent faire découvrir au lecteur un monde nouveau, ou plus correctement, une nouvelle vision d'un monde qui existe déjà. Chez Cingria, cette découverte va jusqu'aux objets les plus infimes: une fleur, un chat, du bitume (qui est «exquis»). ⁶⁶ Tout le quotidien est redécouvert; les miracles de la vie de tous les jours sont à faire ressurgir dans la mémoire du lecteur.

Le *Witz* questionne aussi le langage et met à nu une sorte de chaos illogique, qui finalement, se révèle le maître de son propre univers. Le fragment se voit ainsi enrichi, complexifié mais aussi questionné. Le *Witz*, mais aussi l'ironie, les jeux de mots, les parodies et les pastiches mettent en évidence le langage qui, étant sur le devant de la scène, se voit confronté à un dur questionnement. C'est par ce biais que le fragment se remet lui-même en cause. Mais n'est-ce pas là un des paradoxes majeurs qui constituent et nourrissent l'écriture fragmentaire? Blanchot pousse ce questionnement en des termes qui peuvent frôler l'exagération: «Si le langage, et en particulier le langage littéraire, ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde». ⁶⁷

Dire qu'il va «vers sa mort», c'est probablement exagérer. Mais il faut voir dans cette assertion de Blanchot la tendance du fragment à s'autodétruire: le fragment se

⁶⁵ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p.198.

⁶⁶ Jacques Réda reprend l'expression de Cingria «le bitume est exquis» pour le titre de son recueil d'études et la rend célèbre parmi les lecteurs de l'auteur.

⁶⁷ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.28.

construit sur une ligne de fuite, il cherche à se déterritorialiser, mais un des dangers, le plus grave, est la possibilité de son autodestruction (le silence de Nougé vers la fin de sa vie, ne serait-il pas l'expression de l'épuration suprême du langage; ne serait-il pas l'expression de la déterritorialisation extrême de l'écriture?).

Il y a pourtant cette idée essentielle qui est la recherche de l'impossibilité – chez Nougé, de l'épuration complète du langage, chez Cingria, d'une connaissance transcendante qui n'est pas permise par le langage, même s'il est *surexact* –;⁶⁸ c'est le mouvement même vers le saisissement de l'impossible qui explique la naissance et/ou la (re)découverte de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles modalités, parmi lesquelles on trouve celles qui sont caractérisées par leur particularité et paradoxalité, comme le fantastique ou, plus encore, le fragment.

8. Le fragment par lui-même

La réflexion sur le langage qui se fait au cœur du fragment, et qui constitue l'une de ses caractéristiques fondamentales, présente un autre volet, qui n'a pas encore été développé dans la présente étude. Chez Cingria, on a vu l'importance du métadiscours dans l'organisation et surtout dans la construction et la déconstruction du discours, en particulier dans la perspective des liens entre le narrateur et le narrataire,⁶⁹ indissociable de ce que nous analysons maintenant. C'est pour cette raison qu'il est important de repenser à certains mots de l'auteur. Lorsque dans un récit comme *Xénia*, le lecteur est confronté, à deux reprises au moins, à des phrases métadiscursives, il ne peut que revenir sur le texte qu'il est en train de lire : «Vous pensez qu'elle marchera longtemps et que rien ne se produira. C'est une erreur. Tout a été calculé derrière les astres» (*OC*, VI, 11) ; «Je suis désolé si c'est comme dans un conte de fées, mais je n'y peux rien» (*ibid.*, 12).

Un retour sur le texte est ainsi opéré; le texte se pense et se remet lui-même en cause, tout en contraignant le lecteur à procéder de façon semblable. De fait, la présence de tirades métadiscursives au sein du texte (notamment des digressions), qui ont comme objet

⁶⁸ Le concept de *surexactitude* est utilisé par Cingria. Cf. Cingria, *Surexactitude*, *OC*, V, 216 ; Jacques Réda, *Le bitume est exquis*, pp.24, 39-40.

⁶⁹ Cf. dans cette étude, point 6.3. «Un pacte ou de la fausse complicité?», dans la partie A : Charles-Albert Cingria, chapitre III : «La mécanique complexe de la machine cingriesque».

le texte lui-même, sa construction et l'horizon d'attente du lecteur, ne fait que refléter le degré extrême de la conscience de l'auteur. Il sait ce qu'il fait et le métadiscours est une partie intégrante, fondamentale, de sa conscience d'écriture. Il y a donc une réflexion sur le langage, sur l'écriture, sur les stratégies, sur les attentes du lecteur par rapport au texte où ces considérations sont incluses.

Il faut relever le fait que, dans les chroniques (nombre de textes qui sont publiés dans les *Œuvres complètes* sous le titre général de *Propos*), ce procédé, s'il est existant, est plutôt rare. Pourtant, la situation n'est pas tout à fait la même pour les écrits érudits. Même s'ils ne constituent pas les objets principaux de cette étude, il est intéressant de noter que parmi les nombreuses caractéristiques qu'ils partagent avec les autres textes de l'auteur, le métadiscours y est également fort présent. Dans *La Reine Berthe*, cette fonction est mise en évidence depuis le début :

Je suis obligé de dire tout cela pour parer aux objections, car je les vois venir. Elles ne manqueront pas d'être multiples et acerbes. C'est pourquoi un avant-propos dans la stricte acception du terme ne m'a pas semblé inutile. (*OC*, IX, 11)

L'Avant-propos de l'ouvrage servirait à mettre au point quelques conceptions, notamment de ce que l'on pourrait appeler l'écriture de l'Histoire, discipline chère à Cingria, qu'il a doté d'une conception très particulière. Dans *La Civilisation de Saint-Gall*, au cours du texte, Cingria met en évidence les problèmes qui pourraient être soulevés par rapport à certains faits, notamment par rapport à un certain récit dont il est question. C'est dans une note de bas de page (et soulignons-le encore une fois, ce type de note est très important dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur) que Cingria évoque une série de cas pour défendre son texte, ses choix et ses arguments :

Je n'ai pas besoin que, depuis Mabillon, une foule d'auteurs soient d'accord pour accepter la véracité de ce récit. Ce récit est surtout vrai parce qu'il a l'air d'être vrai. Est-ce un critérium? Oui, c'est un critérium. On pourrait nier que Kipling ait été aux Indes: on *sent* qu'il a été aux Indes. La sensibilité est un critérium. Mais les modernistes ne l'ont pas qui sont généralement dépourvus de sens. On peut ergoter à l'infini, brandir des palimpsestes, etc., on peut être sûr de ne pas se tromper en continuant à croire que l'*Odyssée* a réellement été écrite par Homère, l'Épître de saint Jude par saint Jude, l'Exode par Moïse, quand bien même il y raconte sa mort. Quelqu'un comme Moïse – est-ce qu'un chartiste belge sait ce

que c'est que Moïse? – était parfaitement capable de prévoir, dans ses moindres détails, sa mort et, à plus forte raison, de l'écrire. (*OC*, II, 131)

Cingria touche ainsi des problèmes de l'acte d'écriture. Et ce n'est pas par hasard que le paradoxe est clairement, voire fièrement, évoqué : quelqu'un de vivant qui est censé avoir écrit sa mort. Ne peut-on pas dire que le fragment fonctionne un peu comme le Moïse dont parle Cingria ? Il écrit sur lui-même, sur ses entrailles les plus profondes, il prévoit sa mort, la prépare, l'annonce, même si elle ne se réalise jamais.

D'autre part, l'opposé arrive aussi. Dans *Pendeloques alpestres*, le lecteur est conduit dans ce qui semble être un récit de voyage fantastique, et cette possibilité, avouée par le narrateur, est anéantie tout de suite après :

Je donne ces détails pour être exact, car si la moindre inexactitude intervenait dans un récit, même fantastique – celui-ci ne l'est point, et je dirai même que ce n'est pas un récit, puisqu'il n'est rien arrivé, sinon un spectacle que je me propose seulement de dépeindre – la rédaction n'aurait plus de sens et le lecteur s'en désintéresserait. (*PA*, 61)

Tout ce qui est attaché aux genres littéraires, aux normes littéraires, Cingria le détruit dans cette phrase.

Dans le *Comte des formes* (une version avec un nouveau titre de *L'Eau de la dixième milliaire*), le narrateur fait une réflexion sur son discours et plus spécifiquement sur la valeur qu'il attache à la description :

Qu'on invente d'abord, qu'on prouve, qu'on manifeste, et puis nous nous rangerons. Mais si l'on n'invente rien de plus de ce qui est montré, qui est à l'étal d'une indigente élite, j'aime mieux continuer avec le provisoire nitreux et tenant tout seul, assez bien en somme, et exaltant souvent de notre société dans ses fastes froids. Je dis froids parce qu'ils vous semblent ainsi, mais vous l'êtes bien plus dans ce que vous croyez inventer. C'est si pauvre, vraiment, si triste, si nul et guère nouveau ! Mais changeons ce discours, plutôt, pour revenir à cette description, car la description, genre à tort délaissé, est le plus salubre antidote qui puisse exister contre l'aboulie et l'épaississement des cerveaux et des sens. (*EDM*, 13)

Le métadiscours a donc le pouvoir de créer des synergies, mais il crée essentiellement des ruptures; il est utilisé, comme on l'a déjà vu, en tant que moyen de subversion.

Si chez Cingria, la métaréflexion se fait au cours du récit, souvent par le métadiscours, chez Nougé, il se passe à un autre niveau, parce qu'il ne s'agit presque jamais de narration,⁷⁰ et il est intéressant de noter que les considérations métadiscursives surgissent essentiellement dans les textes au penchant plus théorique. Dans les poèmes, la métaréflexion apparaît souvent comme une conséquence des procédés utilisés par l'auteur. Dans la poésie de Nougé, plus que de la réflexion sur le texte et ses procédés, il y a une mise en évidence du langage et de son rôle; des jeux linguistiques, avec le lecteur, *etc.* Ce qui est fortement marqué dans la poésie est exactement le poids et la puissance du langage. *L'Introduction aux équations et formules poétiques* (EC, 187-189) peut être envisagé sous ce double aspect: il y a du métadiscours, dans le sens où Nougé procède à une réflexion sur les moyens utilisés par le texte; il n'y en a pas exactement parce qu'il s'agit d'un exercice sur le langage, par le biais du langage qui donne naissance à un hybride, qui se situe entre le poème et l'équation mathématique.

L'œuvre de Paul Nougé, surtout avec ses écrits théoriques, présente une réflexion sur l'écriture à travers laquelle les conceptions de l'auteur belge se font connaître. En même temps, le texte dans lequel sont inscrites ces considérations est lui-même un témoin des conceptions qu'il proclame: le fragment se pense lui-même. Il suffit de lire le Fragment [163], *Logique de la langue*, pour s'en rendre compte :

Les figures de rhétorique. La métonymie, qui prend la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée, le sujet pour l'objet.

Le chemin traverse la campagne, tourne à gauche, à droite, etc. ⁷¹

Dans les textes au penchant plus poétique, la réflexion se fait quelque peu différemment.

Dans le poème *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin*, Nougé parle des exégètes et des difficultés que ceux-ci rencontreront lors d'une tentative d'analyse du texte. C'est une parenthèse qu'il introduit, où il *parle* au lecteur et dans laquelle il démontre être

⁷⁰ Le conte érotique est une des rares exceptions, comme on le verra un peu plus loin.

⁷¹ Paul Nougé, *Fragments* (neuvième série).

pleinement conscient des difficultés qu'il crée au cours du poème. Le début de *Georgette*, une sorte d'introduction, fonctionne plus comme une métaréflexion que comme un paratexte.⁷² Dans ce 'préambule', non seulement Nougé explique son propos, mais il parle aussi des stratégies et des buts qu'il veut atteindre:

Les fragments que l'on pourra lire ici nous viennent d'un érotique commercial [...]. Je les présente avec l'intention d'en tirer quelque lumière quant à la vertu et au mécanisme de cette sorte d'écrits, à leur ressources, et à leur style, à leur efficacité.[...]

Il se pourrait que j'aie tant soit peu modifié les effets du livre en supprimant presque tout le décor. [...]

Dans le discours, le rôle des espaces neutres, le rôle du silence, dans les images, le rôle des fonds, ne sont pas à négliger [...]

Mais j'ai repris sans scrupule certaines imperfections d'écriture. Le lecteur m'en saura gré. [...] Le mot cru, sans doute. Mais aussi certains adjectifs, certains adverbes dont la répétition au cours du récit est révélatrice. [...] C'est à peu de frais que la résistance du lecteur est vaincue et que le système verbal opère. (*ERO*, 45-46)

Le conte érotique, «l'érotique commercial», est ainsi réduit et limité à ses aspects les plus banals, crus et violents. Il faut souligner pourtant que tout ne se résume pas à cela. En prenant le discours érotique comme objet d'étude, Nougé fera des expériences pour aboutir à un certain résultat, qui exerce, finalement, un effet sur le lecteur. Un autre aspect du texte érotique est abordé dans *Commentaires*, plus précisément, le vocabulaire érotique. Nougé note que «[d]ès l'abord, l'étrange pauvreté du vocabulaire érotique ne laisse pas de surprendre» (*ERO*, 85).

Il veut prouver, par un acte de langage, que le langage érotique en langue française est pauvre. Ces remarques, considérations et réflexions sur le langage naissent et s'articulent dans des fragments. Et ils ne se limitent pas au domaine de l'érotique. Dans ses textes, il n'est pas rare de voir Nougé se tourner vers le langage et le remettre en cause. Le langage est donc mis en cause par lui-même dans un fragment qui semble toujours se retourner aussi vers lui-même, se réfléchir, questionner ses propres moyens. Comme l'explicite Nougé dans *Connaissance de la folie* :

⁷² Dans l'acception de Gérard Genette.

Le fou use des mots et des formes comme nous en usons tous et à chaque instant, c'est-à-dire comme d'un ensemble de signes commodes et propres à nous exprimer [...]. Pour quelques poètes et quelques peintres, c'est à la faveur d'intentions nouvelles que se produit la rupture, et cette rupture est pleinement délibérée. (HNPR, 43-44)

Sous-jacente à la réflexion, et à l'acte, il y a toujours l'idée de choix «délibéré», de conscience et de volonté de rupture. Une rupture qui se fait à plusieurs niveaux et qui implique une position inverse à celle instaurée. C'est pour cette raison que le surréaliste belge choisit certains procédés. En même temps, en les expliquant, alors même qu'il les utilise, l'effet est parfois paradoxal, mais toujours très fort, voire d'«une sourde violence».⁷³ C'est dans ce sens que les jeux de mots, dont il a été question tout à l'heure, gagnent encore une nouvelle dimension:

Le calembour, le jeu de mots oblige qui s'y prête à user du langage, ou pour le moins à considérer le langage avec une liberté qu'il ignore dans la vie courante. Il l'oblige à réclamer aux mots d'autres services que d'exprimer quelque état de sa pensée. Ou tout au moins il l'oblige à considérer le mot comme un objet capable d'une existence indépendante de la pensée qui l'appelle. Ou **capable de se retourner contre cette pensée**.⁷⁴

Outre cet aspect, un autre reste encore à signaler: la multiplication de la fragmentation dans le fragment, comme s'il s'agissait d'un kaléidoscope. En effet, le fragment nougéen, et celui de Cingria aussi, présentent ce que Geneviève Michel décrit comme des «fragments dans le fragment». En effet, «citations, allusions, collages, polyphonie et multiplicité de voix, la fragmentation se trouve ici mise en abyme et se réfléchit en elle-même dans une démultiplication sans fin».⁷⁵

Par ces remarques, on ne veut pas dire que la métaréflexion (métafragmentarité, vu que les procédés et les méandres du fragment lui-même y sont mis en évidence) est une nouveauté dans l'univers des auteurs fragmentaires. La forte présence de la métafragmentarité n'est pas en effet une nouveauté du XX^{ème} siècle. Arlette Camion décrit les forces du fragment des romantiques allemands déjà dans ces termes :

⁷³ Daniel Laroche, "L'expérience discontinue", p.7.

⁷⁴ Paul Nougé, "Fragment [85]", *Fragments* (septième série), in *Le Fait accompli*, n.°105-106, Bruxelles, Les Lèvres Nues, février 1974 (c'est moi qui souligne). Ce fragment de Nougé compte parmi ceux qui sont clairement réflexifs: le langage et les problèmes qu'il pose, notamment dans l'acte d'écrire, y sont abordés, bien que de façon très condensée.

⁷⁵ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.17.

die Literatur erhält plötzlich als schöpferischer Akt eine Funktion, die sie vorher mit Sicherheit nicht besaß. Als Produktion von Sinn zum einen und als Kritik andererseits. Literatur wird als kritisch und avantgardistisch aufgefasst, sie bricht mit der alten Ordnung und weist auf eine neue hin.⁷⁶

Sa puissance critique et autocritique se révèle ainsi un des caractères d'avant-garde introduits dans la littérature. Cingria et Nougé vont continuer à pratiquer le fragment dans ces termes. Nougé soumet d'ailleurs le langage à de rudes épreuves. Par là, le langage perd son rôle dictatorial et il est remis en cause: il se pousse lui-même presque à son anéantissement. Le fragment se révèle, comme on a déjà pu le constater, l'espace privilégié, et de ce paradoxe, et de cette tentative de suicide, jamais réussie.

Un des aspects les plus importants dans la poétique du fragment, qu'elle soit chez ces deux auteurs francophones, qu'elle soit pour d'autres auteurs postérieurs, est le fait que, comme le note Pierre Garrigues, «le fragment doit être capable de se subvertir lui-même»:⁷⁷ il est capable de rupture, de paradoxe et d'auto-réflexion. Le fragment réfléchit sur le processus d'écriture⁷⁸ et il est lui-même le reflet, le résultat de ce processus continu dans lequel le lecteur joue un rôle fondamental.

9. Un nouveau paradigme de lecteur et de lecture

Tout au long de cette étude, le lecteur surgit comme un des axes transversaux des œuvres des deux auteurs. Avec des approches différentes, Nougé et Cingria construisent leurs fragments en ayant le lecteur pour but, cible et co-constructeur. Il reste à tenter de comprendre comment la figure du lecteur se donne à percevoir dans les œuvres de ces deux auteurs francophones et, surtout, quelle est ou quelles sont la /les conception(s) qui en émane(nt).

⁷⁶ Arlette Camion, "Sinn oder Sinnlosigkeit des Fragments", in Arlette Camion, [et al.], *Über das Fragment - Du fragment*, p.16. Traduction : «la littérature acquiert soudain une fonction, qu'elle n'avait sûrement pas auparavant, en tant qu'acte créateur – d'une part comme production de sens, de l'autre comme critique. La littérature est conçue comme critique et avant-gardiste, elle rompt avec le vieil ordre et en indique un nouveau.»

⁷⁷ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.55.

⁷⁸ Notons l'importance que Paul Valéry octroyait à ce processus (cf. Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*). Nougé va dans la même ligne de pensée.

Dans ses textes de caractère plus théorique, Nougé tente de conduire la pensée du lecteur pour le convaincre. Une des stratégies consiste à faire des détours et de prendre le lecteur au piège. Or, dans l'univers cingriesque, ce mouvement aussi existe, raison pour laquelle le lecteur se sent souvent surpris. Soudain, le discours change, le fantastique entre en scène, les comparaisons sont inusitées, les commentaires, originels.

Chez Nougé comme chez Cingria, les textes présentent des marques des auteurs, certes; mais, par ailleurs, clament une participation très active du lecteur. Une participation dont le texte se nourrit. Le texte (ensemble de mots) n'apparaît pas comme un ensemble autonome, loin des notions d'auteur et de lecteur. Il y a un dialogue, une interaction entre les trois entités qui constituent le texte. En fait, celui-ci ne peut surgir sans un auteur et ne peut que s'accomplir dans l'acte de lecture. Le processus de lecture est ainsi un processus de (re)construction et de (re)création du texte pensé par l'auteur. La place laissée à la création du lecteur n'implique surtout pas que le texte soit complètement subjectif. L'auteur laisse des traces, des marques, des pistes; il crée une structure dans laquelle sont inscrites certaines orientations (qui peuvent se révéler d'authentiques désorientations, comme on a pu l'observer).

9.1. À la recherche du sens perdu...

Le rôle du lecteur n'est donc jamais passif: il participe à la (re)construction du sens du texte. C'est dans cette ligne de pensée que l'on peut parler de 'découverte': «the author had to use a variety of cunning stratagems to nudge the reader unknowingly into making the 'right' discoveries».⁷⁹

La «découverte», notion-clé de l'univers théorique de Iser, est directement liée au lecteur et à sa perception. Ce concept est fondamental pour la figuration du lecteur telle que la voit ce théorique et critique. Comme lui-même le dit en parlant des essais qui constituent son livre *The Implied Reader*, l'expression «lecteur implicite»

incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process - which will vary historically from one age to another – and not to a typology

⁷⁹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, p.XIV.

of possible readers. Linking all these essays is one dominant and it seems to me, central theme: discovery. [...] [T]he discovery concerns the functioning of our own faculties of perception.⁸⁰

Ce processus de découverte entraîne ainsi d'autres conséquences pour celui qui lit. Cingria et Nougé mettent justement en pratique et accentuent cette vision de l'acte de lecture. Ce n'est pas par hasard que Paul Nougé écrit, par rapport au théâtre, que «le spectateur se fait acteur» (*HNPR*, 96)⁸¹ Ce qui est valable pour le théâtre, l'est également pour toute forme d'art: celui qui entre en contact avec la pièce, la musique, le tableau ou le texte est censé avoir un rôle actif. Et, dans sa production, Nougé met en évidence ce rôle et pousse, par des moyens divers (les stratégies déjà analysées) le lecteur à l'action, mot-clé de la philosophie nougéenne, comme dans le Fragment [8], où le questionnement direct est la stratégie adoptée :

Négligeant toute restriction de temps et d'espace, dans quel milieu [...] vous reportez-vous de préférence à tout autre en y souhaitant voir se développer le meilleur de ce qu'il y a en vous, ce qui vous vous paraît le plus précieux.

Imaginez-vous les raisons de ce choix ?

Dans ce milieu choisi, transportez-vous les amis, les femmes qui sont actuellement vôtres ? [...]

Votre activité y demeurerait-elle sensiblement la même ? [...] Imaginez-vous également comme possible un bouleversement, un renouvellement de ces intentions ?⁸²

Ainsi, et pour ce qui est du lecteur chez Nougé, «l'acte [quel qu'il soit] a pour but de le toucher au plus profond, jusque dans son identité, et de le pousser à réagir, à agir par lui-même, à inventer pour surmonter l'obstacle».⁸³

Nougé comme Cingria sont conscients du rôle du lecteur dans la (re)construction, (ré)invention du texte. Par conséquent, ils vont mettre en place des stratégies qui non

⁸⁰ *Ibid.*, pp.XIII-XIV.

⁸¹ Cf. note 63 de la présente partie. Ajoutons aussi que la notion de spectateur est analysée plus en détail dans *La Conférence de Charleroi*: Nougé refuse la notion de spectateur qu'il tient comme traditionnelle – une notion passive qu'il s'obstine à combattre.

⁸² Paul Nougé, *Fragments* (première série).

⁸³ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.10.

seulement obligent à une vive participation du lecteur, mais qui le contraignent au questionnement, soit des habitudes sociales et/ou habitudes littéraires, soit des procédés mis en place dans le texte. Les uns et les autres sont très fortement liés, et chez Nougé de façon encore plus évidente. Dans *La Conférence de Charleroi*, les procédés rhétoriques ont, comme on l'a vu, un rôle prépondérant; néanmoins, comme écrit Iser, «[r]hetoric, then, may be a guiding influence to help the reader produce the meaning of the text, but his participation is something that goes far beyond the scope of this influence».⁸⁴

Les enjeux chez les deux auteurs vont plus loin et ont comme fondement la subversion. Au cours du XX^{ème} siècle, notamment dans le roman, on voit des stratégies subversives se développer (dans lesquelles le lecteur est souvent impliqué). Ainsi, ces auteurs – et pour le roman, on peut penser à Joyce (auteur connu et apprécié de Nougé et de Cingria) – seront des pionniers qui mettront en place des stratégies caractéristiques des textes de la modernité ouvrant la voie à la post-modernité.

Tel que l'a souligné Iser, le lecteur possède un horizon d'attente qui doit être à chaque fois confirmé ou infirmé. Dans ce dernier cas, il lui faudra une adaptation qui l'obligera à changer.⁸⁵ Ceci est particulièrement notoire en ce qui concerne les genres utilisés. Roman, nouvelle, conte ou formes poétiques diverses (sonnet, ode, *etc.*) sont des concepts qui entraînent les expériences construites au long du parcours de chaque lecteur. Mais au lieu de les utiliser telles qu'elles sont utilisées d'habitude,

[o]ne can, however, imagine a case in which the forms are deliberately made to clash with one another. In this case there will be a radical change in the intention underlying the conception of the novel, for the clash of forms must destroy one of the prime intentions of the realistic novel: the illusion of reality.⁸⁶

Si Iser parle ici de l'attente suscitée par le roman réaliste, il dit aussi qu'il s'agit d'un «problem that concerns the modern novel, and is so to speak, another story».⁸⁷ Or, même si nous n'étudions pas ici le roman, cette «story» dont parle Iser est bien celle dont il s'agit

⁸⁴ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, p.30.

⁸⁵ Cf. Wolfgang Iser, quand il affirme que «[t]he critic must also take into consideration the reader's expectations. Through his past experiences, the educated reader expects specific things from prose and poetry; but many works of art play about with those expectations formed by particular periods of literature in the past. The expectations can be shattered, altered, surpassed, or deceived, so that the reader is confronted with something unexpected which necessitates a readjustment» (*ibid.*, p.58).

⁸⁶ *Ibid.*, p.80.

⁸⁷ *Ibid.*

ici: une histoire de la mise en cause des genres littéraires et des procédés utilisés dans la production de textes (qu'il s'agisse ou pas de roman). Il suffit de penser à l'un des premiers textes de Cingria, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*. Contrairement à ce qui est annoncé par le titre, il ne s'agit pas d'une autobiographie. Au cours du texte, le lecteur assistera à un défilé d'épisodes étranges, sans qu'il puisse classer l'ouvrage dans le registre de purement fantastique. D'autre part, il faut penser également à cette caractéristique du fragment partagée par les deux auteurs, qui est la capacité que possèdent leurs textes de toucher et de mélanger différents genres. C'est pour cette raison que la perspective présentée par Iser dans ses deux ouvrages capitaux (*The Implied Reader* et *L'Acte de lecture*) doit être élargie à d'autres textes que les romans, voire élargie à des textes qui ne sont pas fictionnels.⁸⁸

La remise en cause des genres et des notions littéraires, telles que celles d'*auteur* ou de *lecteur*, sera effectuée dans des textes au caractère fragmentaire. Le lecteur est donc contraint de suivre un certain parcours: il ne peut pas faire n'importe quoi, parce que des lignes de force, des pistes, des jalons qu'il ne peut fuir, sont inscrits dans le texte même. Pourtant, cela n'empêche que l'éventail de réactions puisse être large:

If this intention is to be realized, the process of change cannot be left entirely to the subjective discretion of the reader – he must, rather, be gently guided by indications in the text, though he must never have the feeling that the author wants to lead him by the nose.⁸⁹

Nougé et Cingria ne vont pas respecter cette consigne vu qu'ils mènent consciemment le lecteur par le bout du nez. On pourrait en ce moment se demander de quelle manière les lacunes existantes peuvent être expliquées, surtout dans les textes de Cingria. Les blancs, les moments vides sont en effet censés être comblés par le lecteur. Selon Iser, «[t]he gaps, indeed, are those very points at which the reader can enter into the text, forming his own connections and conceptions and so creating the configurative meaning of what he is reading».⁹⁰ C'est peut-être dans ce sens que Geneviève Michel écrit, sur l'œuvre de Nougé, que «bien qu'une cohérence profonde se dégage clairement d'une

⁸⁸ Il suffit de penser aux textes poétiques de Nougé tels que *la Messagère*, *L'Amateur d'aubes*, *Connaissance de la nature*, entre autres.

⁸⁹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, pp.36-37. Cette position d'Iser est confirmée par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation* (cf. *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel, 1990) un ouvrage qui vient, dans une certaine mesure, servir de contrepoids aux excès de *L'Œuvre ouverte*.

⁹⁰ *Ibid.*, p.40

lecture attentive, ce sont les ruptures, les silences et les blancs qui servent de ciment fantôme à ces morceaux éclatés».⁹¹ Mais même chez le surréaliste belge, les blancs, les ruptures, les silences rendent difficiles les ponts dans le texte et entre les textes. Ils sont des espaces où le lecteur doit réagir, où il est obligé de réagir. En outre, cela ne signifie pas nécessairement qu'il arrive à faire de l'œuvre nougée un Tout complet et cohérent.

Chez Nougé, mais aussi chez Cingria (de façon encore plus évidente), le lecteur se voit souvent empêché de recréer le sens de ce qu'il lit (du moins, dans les conditions habituelles) parce qu'il ne possède pas, au fil du texte, les moyens pour le faire. Nougé commence son poème *Miroir magique dépoli* comme Cingria commence *La Fourmi rouge*, par exemple, c'est-à-dire avec des pointillés :

.....
tes bras ronds
ton cou rond
ta lèvre gonflée qui tremble. (EC, 78)

Pointillés, blancs, ruptures abruptes, phrases inachevées, questions rhétoriques ou tout simplement utilisation de points de suspension, ce sont là des stratégies qui visent directement le lecteur et qui ne l'aident pas à construire un sens. Mais par ces moyens aussi, les auteurs obligent le lecteur à assumer un rôle actif. Cingria et Nougé jouent exprès avec les moyens existants ou inexistants dans le texte: ils déjouent le lecteur et mettent constamment son rôle en cause.⁹²

9.2. L'effet de lecture

Pour comprendre la conception de lecteur de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria, il faut ainsi tenir compte de plusieurs aspects et les comprendre comme des

⁹¹ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.17. Il est intéressant de noter que Geneviève Michel utilise ici un terme, «ciment», même s'il est «fantôme», que Nougé déprécie lorsqu'il parle de l'Œuvre, dans *Les Images défendues*: «Ce sont des notes, assez attentives, il est vrai, mais destinées à quelque discours cohérent qui ne fut pas écrit, l'auteur redoutant cette sorte de ciment implacable qui fait les monuments et les tombeaux éternels» (HNPR, 225). Le ciment servirait ainsi à renfermer l'Œuvre, à la donner à voir, «monumentale», achevée et inquestionnable – ce qu'il refusait.

⁹² Ce qui ne va pas sans une conséquence majeure qui est la subversion du propre rôle d'auteur.

stratégies (différentes pour chacun des auteurs) qui ont à leur base une mécanique complexe. Le modèle de Iser vient illustrer, dans une large mesure, cette mécanique. Pour eux, l'acte de lecture part d'un principe essentiel qui est celui de la participation très active du lecteur. Une participation qui implique une prise de conscience de procédés, de subtilités et de jeux divers.

C'est pour cette raison que le concept de lecteur implicite, tel que le définit Iser, peut être un guide pour comprendre cette mécanique:

le concept de lecteur implicite est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens. Il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte, d'où le dédoublement structure du texte / structure d'action. [...] [C]'est la représentation produite qui traduit les structures du texte dans la conscience du lecteur. Le contenu de cette représentation reste teinté par l'expérience de chaque lecteur. [...] Le concept de lecteur implicite circonscrit un processus de transfert des structures textuelles via les actes de représentation dans la somme des expériences du lecteur. Dans la mesure où cette structure possède une validité qui conditionne toute la fiction, elle a valeur transcendantale.⁹³

De cette conception, qu'il ne faut pas restreindre au texte purement fictionnel (pensons à plusieurs textes de Nougé), on peut donc dégager deux lignes de force qui ont à voir avec les structures du texte:

Presque chaque structure du texte fictionnel présente ce double aspect: être à la fois structure verbale et structure affective. La structure verbale dirige la réaction, l'écarte de toute contingence; la structure affective réalise ce qui était préstructuré dans le texte. Une description de l'interaction de ces deux aspects s'engage ainsi à mettre en lumière la structure d'action du texte ainsi que la structure de réaction du lecteur.⁹⁴

Ce double aspect est bien caractérisé par Vincent Jouve, qui met en lumière les rôles et les rapports de l'objectivité et de la subjectivité au cœur de cette théorie: «Le principe de Iser, c'est que le lecteur est le présupposé du texte. Il s'agit donc de montrer, d'une part comment une œuvre s'organise et dirige la lecture, et d'autre part la façon dont

⁹³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, pp.75-76.

⁹⁴ *Ibid.*, p.50.

l'individu-lecteur réagit sur le plan cognitif aux parcours imposés par le texte».⁹⁵ Il faut noter que, et soulignons-le encore une fois, la pierre de touche est l'effet, la réaction. Tout va se jouer là-dessus : «Par conséquent, l'art agit toujours sur nous. Il reste à nous demander de quelle manière il le fait. Il y a lieu de changer de question: il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes».⁹⁶

Or, Cingria et Nougé travaillent dans leurs œuvres à mettre en évidence et à questionner l'action de l'art sur l'individu et ils exploitent fortement le pouvoir de leurs écrits au niveau de l'effet. On aboutit ainsi à la question très pertinente de Stanley Fish, «what does that _____ do?»,⁹⁷ qui met en évidence la recherche active du lecteur et sa participation dans la construction de sens. Le critique doit se poser sans cesse cette question, du moins lorsqu'il étudie les textes de ces deux auteurs. Ces effets ont déjà été analysés plus haut, toutefois, il convient de dégager les conséquences des conceptions de «lecteur» et d'«acte de lecture» pour Cingria et Nougé, tout en ayant présent à l'esprit le cadre tracé jusqu'ici.

9.3. Fragment, lecteur et métamorphose

Dans ce parcours, la poétique du fragment chez Charles-Albert Cingria et chez Paul Nougé ne se réalise donc qu'avec la participation active du lecteur. Leur conception de lecteur est une partie intégrante et fondamentale de la modalité fragmentaire. Et cela semble être plus général, puisque «[p]lus on cherche le fragment, plus on trouve la lecture et le lecteur».⁹⁸ D'une part, parce que, comme on l'a déjà noté, la perception du fragment en tant que tel renvoie toujours à l'entité lectrice; d'autre part, les fragments dont il est question ici mettent en pratique la concrétisation d'une autre conception du lecteur, qui va dans le sens contraire de la conception traditionnelle.

Pour Nougé, cette conception commençait non pas dans ses textes, mais tout d'abord par lui-même en tant que lecteur. C'est pour cette raison aussi qu'il se demande dans le Fragment [160], sous le titre *Questions* (même s'il ne pose qu'une seule) :

⁹⁵ Vincent Jouve, *La Lecture*, p.6.

⁹⁶ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, p.8.

⁹⁷ Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics", in *Is there a Text in This Class?*, p.66.

⁹⁸ Michel Gaillard, "Le fragment comme genre", p.396.

«Pourquoi lisez-vous ?».⁹⁹ À quoi on pourrait presque ajouter en guise de réponse une phrase provocatrice de Cingria : «J'ai beau lire [...] – je n'apprends rien». (CE, 97). En effet, pour ce qui est de Paul Nougé en tant que lecteur, très critique et attentif comme on le voit par ses réécritures, reportons-nous à la description qui en fait Marcel Mariën :

Paul Nougé tenait la lecture pour **un acte difficile qui exigeait une attitude tout le contraire de passive**. Alors même qu'il dépensait à lire une attention peu commune, il lui arrivait, pour mieux se pénétrer d'un texte, de le copier entièrement, avec l'application dont témoigne sa claire écriture nombreuse.¹⁰⁰

D'où aussi son attention à d'autres auteurs et ses immenses travaux de réécriture. En tant qu'auteur, on peut dire, par rapport à ses textes, qu'il «a posé son acte, c'est au lecteur de jouer...»¹⁰¹

Quant à Cingria, dans ses textes, il met en scène deux modèles de lecteur qui se confrontent: le traditionnel, qui existe surtout aux moments où la complicité est établie et où les attentes du lecteur semblent être satisfaites; et d'autre part, le lecteur actif lorsqu'il y a des moments de subversion. Le rôle du narrataire, ou plutôt, les liens qui s'établissent entre narrateur et narrataire, sont fondamentaux.

Le but de cette interaction avec le lecteur est de le faire réagir et le changer, ainsi, l'image passive du lecteur. Le lecteur doit subir une métamorphose par la subversion.¹⁰² Il y est obligé ; sinon, il doit abandonner le texte. Il constitue une partie intégrante d'un processus continu, où la remise en cause et le questionnement sont constants, provoquant des changements et des adaptations à chaque pas. Par conséquent, les objets eux-mêmes sont métamorphosés, puisque la modification se fait tout d'abord sentir sur le sujet qui porte son regard sur eux.

Dans ce sens, le changement impliqué par ces fragments, déjà violents en eux-mêmes, est une sorte de violation de l'espace de lecture. Le fragment révèle en effet

⁹⁹ Paul Nougé, *Fragments* (neuvième série).

¹⁰⁰ Note de Marcel Mariën, dans *Expérience du proverbe*, in *Le Fait accompli*, n.° 68-69, Bruxelles, Les Lèvres Nues, juillet 1972.

¹⁰¹ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.12.

¹⁰² Ce n'est pas par hasard que Nougé intitule *Subversion des images* l'ensemble de photographies et de commentaires, où, par des stratégies subversives, il impose à son lecteur de réfléchir sur des images communes: la subversion est le moyen d'imposer des changements, des ruptures violentes, de forts bouleversements et, par conséquent, des métamorphoses à plusieurs niveaux.

contenir une puissance violente, mais aussi violatrice. Il ne faut pas oublier que «[l]'œuvre fragmentale, par le spectacle qu'elle offre d'un désordre, est destinée plus à éveiller qu'à conduire l'esprit». ¹⁰³ Dans les labyrinthes, fragmentaires, que sont les textes de Nougé et de Cingria, il y a donc une trame bien composée qui vise à attraper le lecteur. «Quelle est cette trame, indicible? Au lecteur de trouver un fil d'Ariane qui sera toujours un piège, ou un leurre...» ¹⁰⁴

10. Les «objets bouleversants»

Le lecteur est la cible, et le texte le moyen de l'atteindre. C'est dans une large mesure par la façon dont le texte est construit, avec ses ruptures, ses mouvements oscillatoires, avec son apparence chaotique, sur une ligne de discontinuité, que le lecteur va sentir ses effets. C'est dans ce sens que l'expression d'«objet bouleversant», que l'on doit à Paul Nougé ¹⁰⁵, se révèle extrêmement pertinente. Le surréaliste belge, et le groupe dont il fait partie, donnent à cette expression un sens très large, qui comprend les actions de tout individu. À l'action est nécessairement lié l'esprit, sensible aux objets bouleversants que lui aussi cherche à produire, ne se laissant pas enfermer de la sorte dans un monde étroit aux structures rigides et familières. Il s'agit d'une sorte de quête spirituelle constante, essentielle à la vie de l'individu.

En prenant en considération cet horizon très vaste, les surréalistes de Bruxelles passaient donc à l'action et, à partir d'objets banals, connus, familiers, créaient des objets qui ont, encore de nos jours, des effets sur celui à qui ils s'adressent (le lecteur, pour les textes; l'observateur, pour la peinture et la photographie; ¹⁰⁶ le spectateur, pour la musique et les autres spectacles).

Pour ce qui est plus spécifiquement de Nougé, il prend, comme on a déjà pu le constater au cours de la présente étude, des proverbes, les lieux-communs, des jeux

¹⁰³ Jean-Louis Galay, "Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry", p.346.

¹⁰⁴ Pierre Garrigues, *op. cit.*, p.115.

¹⁰⁵ Analysée par Marc Quaghebeur dans "Évidence et occultation de Paul Nougé", *Lettres belges entre absence et magie*, pp.77-94.

¹⁰⁶ Paul Nougé a aussi fait au moins un film (avec René Magritte), dont il ne reste que des témoignages, et il a pratiqué la photographie, mettant en valeur non tant le côté technique et chimique de cet art, mais valorisant surtout la composition de l'image (sur la photographie de Nougé, cf. Christine de Naeyer, *Paul Nougé et la photographie*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1995).

communs (le jeu de cartes, par exemple) et les transforme de façon à ce qu'ils aient un certain *effet* sur le lecteur. Un effet qui n'est pas innocent et vise à bouleverser, depuis l'intérieur, les structures mentales du lecteur, à le faire s'interroger sur ce qu'il tenait, avant, pour vrai et inquestionnable.

C'est dans ce sens qu'il n'est pas insensé aussi de parler d'objets bouleversants pour Cingria, bien au contraire. Si l'œuvre de cet auteur ne présente pas de pensée philosophique organisée, cette expression inventée par Nougé s'applique parfaitement à ses textes, qui produisent, eux aussi, des effets sur le lecteur. Celui-ci ne peut que se sentir bouleversé, et dans ses attentes et dans sa mentalité. Les différentes stratégies de subversion utilisées dans les textes, servent le même propos – atteindre le lecteur – et, pour cette raison, les textes de l'un comme de l'autre auteur, deviennent de véritables «objets bouleversants».

Une différence reste pourtant à souligner entre les deux. Cingria s'assumait socialement et on peut dire professionnellement en tant qu'écrivain (les textes *Auteurs et éditeurs I*, *Auteurs et éditeurs II*, *Auteurs, éditeurs et ... lecteurs III* [OC, VII, 258-264] en sont des témoignages indiscutables) et il ne faisait qu'écrire pour survivre. Vivant de sa plume, les conséquences de ses actions étaient nécessairement différentes de celles de Paul Nougé, qui travaillait comme biochimiste dans un laboratoire.¹⁰⁷ Leur situation est donc très différente. Cela n'empêche pas cependant l'un et l'autre de refuser catégoriquement de s'incliner face à la présence écrasante des académismes, qu'ils soient de leurs pays ou français, plus spécifiquement, parisiens.¹⁰⁸ Tous deux ont deux grands axes dans leur œuvre: d'un côté, le monde de l'art en général et, le littéraire, en particulier; de l'autre, ils veulent donner à percevoir le monde d'une autre façon. Tout ceci, ils le font par la pratique de l'écriture fragmentaire, qui sert à merveille leurs propos, bien que l'un se tourne du côté de la tradition moyenâgeuse, et que l'autre refuse d'attribuer tout rôle, quel qu'il soit, à la tradition.

Il est intéressant de noter que, par rapport à l'écriture, des liens sont à établir également entre les deux auteurs, malgré la mauvaise humeur de Cingria envers les

¹⁰⁷ Et, plus tard, vers la fin de sa vie, dans une typographie.

¹⁰⁸ Les querelles de ces deux auteurs avec André Gide, figure incontestable de la dictature littéraire parisienne, en est un des exemples les plus évidents. Pourtant, cela n'empêche que Nougé apprécie André Gide comme écrivain (cf. par exemple les notes sur le *Journal* de Gide dans le *Journal* de Paul Nougé [JRN, 83-91]).

surréalistes en général.¹⁰⁹ L'écriture constitue en fait un des aspects les plus critiqués par l'auteur de *Moi, je n'aime qu'Aragon!*. Il ne pouvait pas accepter l'écriture comme un acte automatique, dépourvu de tout sens, de toute logique, de tout raisonnement, de toute raison d'être.¹¹⁰ Or, c'est dans l'écriture exactement que l'on trouve des différences abyssales entre les surréalistes français et les surréalistes belges, comme on a pu le voir dans la première partie consacrée à Nougé. Sur ce point, les conceptions de l'un et de l'autre se rejoignent sur plusieurs points, parmi lesquels la fragmentation en est évidemment un d'essentiel.

L'écriture est un processus continu, qui doit se poursuivre dans la lecture, par l'effet qu'elle provoque chez le lecteur. La décision de mettre un point final au bouleversement, et finalement, à cette ligne de continuité, appartient, en dernière analyse, au lecteur qui peut choisir de n'être plus soumis à ce type de violence, à laquelle, finalement, il participe lui-même. Choisir la stabilité, c'est en revenir à choisir la passivité, devenue unimaginable pour Nougé, qui, dans *Élémentaires*, s'écrie, rappelons-le: «Tout reste fondé sur le défi et la révolte. Le "donné" est, sera toujours humainement inacceptable» (*HNPR*, 281).

Face à des textes ayant ces caractéristiques, et de la part du groupe de Bruxelles il y a, de plus, cette position avouée et explicite, dans laquelle le lecteur ne peut que, soit fuir et abandonner le texte, soit bien s'aguerrir fortement à lui. Opter pour cette dernière possibilité implique d'agir. Et c'est dans cette implication que l'on trouve la base des objets

¹⁰⁹ Cingria n'a pas épargné les surréalistes dans ses écrits, si ce n'est que l'Aragon des années suivant la Seconde Guerre Mondiale (cf. *Moi, je n'aime qu'Aragon!*, *OC*, VIII, 290). Il n'y a pourtant aucune référence au groupe surréaliste de Bruxelles, bien que Cingria aimât le pays belge, sa culture et ses écrivains, en particulier, Maeterlinck (cf. *OC*, I, 50; VIII, 95; IX, 243). On ne peut pas affirmer que Cingria et les surréalistes de Bruxelles, notamment Nougé, ne connaissaient pas les travaux les uns des autres. Tout au long de mes recherches aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles) et au Centre de Recherche sur les Lettres Romandes (Lausanne), je n'ai trouvé aucun indice d'une connaissance mutuelle qui, il faut le dire, n'est cependant pas impossible. Les Belges, sauf Magritte, en particulier à partir des années '50 (Cingria est mort en 1954), ne sont pas connus du grand public, le public suisse inclus. Jean Paulhan connaît le groupe (notamment Nougé) et il est une connaissance commune aux deux auteurs. Le seul lien qui existe est établi par le surréaliste belge Marcel Lecomte qui écrit un petit article sur Charles-Albert Cingria, quelques mois après la mort de ce dernier, où il jette des ponts entre l'écriture de cet auteur et le surréalisme tel qu'il était vécu et pensé par le groupe bruxellois. ("Sur Charles-Albert Cingria", *Journal des Poètes*, Bruxelles, 25^e année, avril 1955, p.5).

¹¹⁰ Certains critiques établissent des ponts entre l'écriture de Cingria et le «premier jet» des surréalistes (qu'il faut dans ce cas identifier au groupe français). Par exemple, Bernard Christoff, qui reprend effectivement une phrase de Cingria pour faire ce rapprochement: «Cingria par ailleurs est aussi en contemporain du surréalisme, dans lequel il pouvait reconnaître un goût semblable au sien pour la liberté de la parole, pour "la beauté du premier jet... inhérente à l'énergie, d'autant plus vive – plus agissante en authenticité – qu'elle est inconsciente – supra consciente"» (Bernard Christoff, "La Révolte de Cingria", p.37). Si Cingria est pour la liberté de la parole et si dans «le premier jet» il voit de la beauté, il n'en est pas moins vrai que ses textes sont très travaillés (comme le montrent ses manuscrits et ses tapuscrits, mais aussi les différentes versions de plusieurs de ses textes, comme *La Grande Ourse*). Donc, même s'il est beau, dans la pratique, «le premier jet» n'est pas celui qui demeure.

bouleversants que sont les fragments chez ces deux auteurs: ils sont en eux-mêmes des défis à l'esprit, des actes de provocation.

11. Déterritorialisation de l'objet

Il faut toutefois souligner que ce n'est pas tant les thématiques et les motifs abordés qui constituent le centre de ce bouleversement, mais plutôt le décor qui les entoure. Comme on l'a déjà noté, à la base de la conception d'un objet bouleversant, ce n'est ni la nouveauté ni l'originalité qui sont mises sur le premier plan, mais plutôt la divergence des situations par rapport à ce qui est commun. Il y a, en quelque sorte, un dépaysement de l'objet.¹¹¹ Marie-Paule Berranger a élaboré un travail sur le dépaysement de l'aphorisme chez les surréalistes français, en se concentrant essentiellement sur les *125 Aphorismes* de Paul Éluard et de Benjamin Péret. Or, dans ce cas, ce n'est pas uniquement l'aphorisme qui est visé, mais toute production, tout objet. Pour Paul Nougé, l'aphorisme y est inclus, mais le Belge va plus loin. Dans son œuvre il dépayse d'autres types de texte : des lieux-communs au conte érotique.

Chez Cingria, le dépaysement se fait surtout par rapport aux formes littéraires, mais aussi par rapport aux motifs et aux thèmes habituels. Objets d'un déplacement, qui a comme but principal de donner à revoir au lecteur un monde trop connu et trop familier, les questions soulevées dans l'œuvre de Cingria, et par conséquent, dans ses écrits, constituent des objets déplacés, dépayés.

Les «objets bouleversants» de ces deux auteurs se profilent en effet sur une ligne de déterritorialisation, c'est-à-dire qu'ils cherchent à fuir les lignes strictes qui les limitent. Il n'est pas toutefois évident de trouver une manière de maintenir ces objets dans la zone de déterritorialisation. Très facilement, les «objets bouleversants» cessent de l'être et, à l'opposé, deviennent des objets-drapeaux d'une certaine culture qui s'instaure (c'est dans ce sens que Nougé énonce de dures critiques à l'encontre d'André Breton, qui cherche à faire

¹¹¹ Cf. pour Paul Nougé et René Magritte, Ana González Salvador, "«Éloge de l'espace»: isolement, traces (Magritte, Nougé)".

du surréalisme une doctrine, une école, ne différant donc plus des autres écoles littéraires).¹¹²

Dans le surréalisme belge, la (re)territorialisation est possible et elle a joué son rôle. Toutefois, il est intéressant de relever que l'œuvre de Nougé est une de celles où ce changement s'est avéré être des plus difficiles,¹¹³ contrairement à l'œuvre de Magritte, dont les toiles ont connu une grande réception et acceptation depuis les années '50/'60. Par la suite, elles ont servi d'inspiration à un large éventail de produits. Les «objets bouleversants» de René Magritte ont très tôt été reterritorialisés, et ils font partie aujourd'hui des objets de la culture artistique belge et mondiale. Le parcours de l'œuvre nougéenne, elle aussi avec cette tendance à être assimilée, est différent. Et Nougé en était conscient: il savait que les temps changeaient, que ce qui était bouleversant aujourd'hui, pourrait devenir le familier de demain. C'est pour cette raison qu'il écrit à Mariën que «certaines choses, charmantes en 1920, supportables en 1930, sont quelque peu ridicules en 1940».¹¹⁴ Les œuvres demeurent, mais comme tout ce qui les entoure change, leur valeur, voire leurs caractéristiques, changent aussi.

L'œuvre de Cingria, peut-être parce qu'elle ne s'insère dans aucun groupe, révèle plus de difficultés à intégrer une tradition littéraire, même si elle est déjà inscrite sur les annales de l'histoire littéraire romande.¹¹⁵ L'œuvre de cet auteur apparaît comme une œuvre marginale et singulière, souvent incomprise, toujours difficile à atteindre. Les déterritorialisations de la langue, du texte et des formes littéraires associées aux thèmes (notamment les miracles du quotidien) introduits par Charles-Albert Cingria possèdent encore de nos jours un pouvoir bouleversant.

¹¹² Cette question est épineuse, parce que l'on peut discuter si la façon de Nougé diriger le groupe, surtout pendant la première décennie de son existence, n'a pas, elle aussi, été le reflet d'une doctrine, avec ses règles et ses forces. La cruelle expulsion d'André Souris du groupe est un des aspects les plus visibles de la main dictatoriale d'un groupe qui se voulait fidèle à certains idéaux. Ne peut-on pas voir là les indices d'une école littéraire, artistique, ou autre? D'autre part, et contrairement au groupe français, les surréalistes belges défendaient l'anonymat qui ne leur permettait pas de s'imposer en tant que mouvement littéraire et artistique.

¹¹³ Même si des études comme la présente et la diffusion de l'œuvre de l'auteur sont des témoignages d'une reterritorialisation, vu qu'elle commence à être intégrée dans une culture, plus que dans une contre-culture.

¹¹⁴ *Lettres Surréalistes*, note à la lettre n.°215, datée très probablement de janvier 1940.

¹¹⁵ Témoins, le chapitre qui lui est consacré dans *Histoire de la Littérature en Suisse Romande* (cf. Maryke de Courten, "Charles-Albert Cingria"), l'édition des *Œuvres complètes* ou les travaux actuels pour une réédition de ces volumes. En outre, les divers articles depuis longtemps publiés sur Cingria sont d'une importance considérable.

Chez Nougé, il subsiste surtout la volonté de faire sortir le langage et l'écriture de leurs cadres habituels, notamment par un questionnement constant, grâce auquel son œuvre se maintient toujours dans le champ de la déterritorialisation.

Même si les conditions de réception des œuvres de ces deux auteurs ont changé au cours des temps, elles ont gardé, jusqu'à nos jours, un bon nombre de leurs caractéristiques bouleversantes, que nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser.

12. Du Continuum

Dans ce cadre, il y a un aspect, déjà souligné à maintes reprises, qui est mis en évidence. En effet, il faut se demander pourquoi les œuvres de ces deux auteurs ont gardé une grande partie de leur effet bouleversant, plus de cinquante ans après leur composition. Or, ces œuvres ont été construites comme une machine à plusieurs rouages, qui se prétend infinie dans le temps. L'idée de continuité surgit ainsi comme un axe qui les traverse. Pour Cingria, le temps est toujours le présent ; mais un présent éternel, qui réunit le passé et l'avenir. Comme Cingria le dit dans *Les Chèvres* (texte d'*Enveloppes*), pour lui, «les siècles [...] s'enchaînent sans commencement sur les mêmes thèmes» (*OC*, VII, 29).

Nougé, lui, ne conçoit que des actions qui se prolongent infiniment dans le temps, conséquences les unes des autres. Dans *Horloge* cette continuité est fort présente : «Faite pour nous servir – nous la servons – et c'est ainsi qu'elle nous sert» (*EC*, 67). Mais s'il y a toujours des effets, par ailleurs, la continuité du questionnement, de la remise en cause et de l'état d'alerte de l'esprit doivent également être constants.

La continuité chez les deux auteurs n'a pas directement à voir avec leurs textes, leur cohérence interne ou leur complétude, mais elle est une continuité qui sous-tend à la notion même d'écriture, d'action et de vie. Au niveau des textes, il y a des discontinuités évidentes, perceptibles pour le lecteur. C'est dans ce sens que Daniel Laroche réécrit le titre de Nougé et le transforme en « L'expérience discontinue ».¹¹⁶ Dans le titre de Nougé et dans sa réécriture, on assiste donc à deux perspectives possibles de l'œuvre du surréaliste belge : d'une part, son titre met l'accent sur l'expérience, sa continuité, qu'il

¹¹⁶ Titre de l'avant-propos à Paul Nougé, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1998, pp.5-14.

s'agisse de la vie, de l'écriture ou d'autre chose; Daniel Laroche, lui, met l'accent sur les expériences textuelles fragmentaires de Nougé, caractérisées par leur aspect discontinu.

Une grande partie des textes de Nougé ne sont pas discontinus comme le sont ceux de Cingria, dont les ruptures internes sont immédiatement ressenties et perçues par le lecteur (souvent, même graphiquement, avec les lignes de points, *etc.*). Pourtant, on peut établir une comparaison entre deux textes, un de chaque auteur, très significatifs à ce niveau, pour tenter de percevoir quelles sont leurs convergences et leurs divergences.

12.1. *Le Jeu des mots et du hasard* et *La Grande Ourse*

Le Jeu des mots et du hasard (EC, 267-286) de Paul Nougé était, au départ, un véritable jeu de cartes sur lesquelles étaient inscrites certaines phrases, certains mots ou alors rien du tout. *La Grande Ourse* de Charles-Albert Cingria peut, de son côté, être considéré comme un texte inachevé, dans la mesure où Cingria n'en a publié qu'un extrait¹¹⁷ (il en a laissé deux versions manuscrites).¹¹⁸ D'autre part, *La Grande Ourse*, plus qu'un texte de l'inachèvement, est l'exemple du texte toujours en construction, du texte qui est en train de travailler sa propre multiplicité. À chaque fois, l'introduction d'une partie, le changement d'une autre, apportent une nouvelle pierre à l'édifice toujours en construction. Ce processus, utilisé de façon récurrente par Cingria, peut expliquer en partie le caractère protéiforme de ses textes, entre lesquels il n'est pas difficile d'établir des liens et de voir des récurrences.

Cette logique de construction n'est pas seulement mise en place par Cingria. Le surréaliste belge en use aussi, et elle est surtout évidente dans *Le Jeu des mots et du*

¹¹⁷ Tout au début, dans le périodique où apparaît ce texte pour la première fois, comme pour le texte paru dans les *Œuvres complètes*, est inscrit, entre parenthèses, le mot « fragment » pour dire au lecteur que le texte qu'il lit à ce moment-là est une partie d'un autre plus long.

¹¹⁸ Ces deux versions sont connues comme les manuscrits de Genève (Fondation Martin Bodmer) et de Lausanne (CRLR). Le manuscrit de Genève a été publié intégralement dans *Corona Nova 1 (Bulletin de la Bibliotheca Bodmeriana)*, édité par Martin Bircher, Fondation Martin Bodmer, Cologny, K.G. Saur München, 2001, pp.155-216. Outre ces deux manuscrits différents en divers points, il y a aussi la publication d'une infime partie dans *Aujourd'hui* (1929). D'autre part, dans un des manuscrits encore inédits, intitulé *Addenda au pseudo Brunon ou Le Départ du théâtre en flammes* (manuscrit du CRLR, cote LR 1/2/1/1-10), on peut trouver des parties qui sont aussi incluses dans *La Grande Ourse*. La publication disponible aujourd'hui en librairie réunit les deux manuscrits principaux, mais les critères de sélection de ce travail ne sont pas bien explicités par les éditeurs (cf. *La Grande Ourse*).

hasard.¹¹⁹ Dans ce texte comme d'ailleurs dans *La Grande Ourse*, il s'agit donc de fomentier des associations multiples, qui aboutissent, à chaque fois, à un produit différent.

Tout d'abord, il convient de relever que, au niveau graphique des textes, si Nougé a opté pour le jeu de cartes – donc, pour différents morceaux de texte séparés entre eux –, Cingria, lui, a également opéré des séparations dans son texte par le biais de signes graphiques. La discontinuité, la fragmentation, voire la désorganisation qui en résultent ne sont pas, comme il est maintenant évident, le fruit du hasard: la manière de construire les textes est tout à fait consciente et elle est un choix.

C'est pour cette raison que les deux écrivains semblent se dessiner sur une ligne continue, en mouvement, nourrie par sa discontinuité; une ligne dont les directions sont multiples et les réseaux possibles infinis: les textes peuvent être travaillés à volonté, indéfiniment remaniés. Comme l'écrit Barthes en parlant de l'œuvre de Flaubert, il existe deux mots d'ordre, «contradictaires mais maintenus simultanés : "travaillons à finir la phrase", et, d'autre part, "ça n'est jamais fini"». ¹²⁰

Le travail à faire est donc interminable. Les blancs, si et lorsqu'il y en a, ne sont pas des manques – rien ne manque. Cela ne signifie pas pourtant que le lecteur s'y retrouve très facilement; bien au contraire. Ce type de construction textuelle désarçonne le lecteur qui sent souvent les blancs et les ruptures des textes comme des manques. Le but des auteurs semble être atteint, du moins en partie: les textes troublent le lecteur, tout en le contraignant à se questionner.

13. Collage, mosaïque ou puzzle chinois?

C'est par la discontinuité qui les caractérise que les œuvres de Cingria et de Nougé sont souvent associées à l'image de la mosaïque, cet «assemblage décoratif de pièces rapportées multicolores [...] retenues par un ciment et dont la combinaison figure un dessin». ¹²¹

¹¹⁹ Sur ce *jeu*, voir l'analyse faite par Domenica Iaria, "*Le Jeu des Mots et du Hasard: effetto poesia*", in Anna Soncini Fratta (coord.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, pp.29-50.

¹²⁰ Roland Barthes, *La Crise de la vérité*, in *Œuvres*, t.III, p.437.

¹²¹ Définition du Robert citée par Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, p.39.

Si dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Charles-Albert Cingria, Jean Paulhan décrit cette œuvre comme «une de ces mosaïques qui sont faites d'un assemblage de petites pierres de toutes les couleurs, [...] des pierres pas du tout immobiles, qui n'[arrêtent] pas de bouger, de tourner, de nous donner tous leurs éclairs» (*OC*, I, 7), le ciment ne semble pas être vraiment important. Comme pour l'œuvre de Nougé, d'ailleurs. Ses textes sont éparpillés, très condensés, énigmatiques, pour la plupart, et, dans leur ensemble ils créent cette *mosaïque* composée de fragments. Nougé est d'ailleurs le premier à expliciter sa manière d'écrire : «Je procède par éclats» (*EC*, 130).

C'est pourquoi Geneviève Michel utilise, elle aussi, l'image de la mosaïque pour décrire l'œuvre de Nougé dans toute sa complexité :

On a l'impression de se trouver devant une mosaïque en désordre, devant un vaste puzzle auquel il manquerait des pièces mais où toutes les pièces présentes ont un rôle à jouer, une contribution à apporter à un tout fantôme. Elles relèvent toutes de ce «discours cohérent qui ne fut jamais écrit». [...]

Si le fragment est brisure, éclat, si la pièce n'est que partie tronquée, les fragments nougédiens par contre, se caractérisent par un achèvement méticuleux; ils se suffisent en quelque sorte à eux-mêmes et constituent généralement des textes travaillés, polis, raffinés, à la limite même de la préciosité.¹²²

Dans ces mots, on trouve la complexité des deux auteurs : l'inachevé/ l'achevé ; l'éclat / l'unité, la partie / le tout. Si chez Cingria, la discontinuité est claire avec les nombreuses ruptures des textes, il n'est pas moins évident que ces ruptures constituent une partie intégrante et fondamentale des textes où elles ont été incorporées. Donc, quoi qu'il en soit, les textes sont autonomes et achevés : ils ne dépendent pas d'un Tout auquel ils seraient soumis, et ils ne sont pas inachevés dans la mesure où l'auteur les a publiés ou voulus de cette façon-là (pensons à *Le Canal exutoire*, de Cingria ou à *Le Carnet secret de Feldheim*, de Nougé).¹²³

Ainsi, le ciment qui fixe les pièces qui formeront un dessin (fixe, lui aussi) semble ne pas exister. De fait, si la mosaïque semble être la description parfaite du fonctionnement de ces œuvres, et si en effet, par l'utilisation figurée de la mosaïque, la discontinuité et

¹²² Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.12.

¹²³ L'un et l'autre ont laissé des textes inachevés. Mais ils ont également laissé des textes sur lesquels ils travaillaient depuis longtemps sans véritablement chercher à les achever (comme *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* ou *La Grande Ourse*).

l'hétérogénéité des œuvres sont mises en évidence,¹²⁴ la possibilité de changement, d'adaptation et de mouvement intérieurs et extérieurs au texte (tel que dans *La Grande Ourse* et dans *Le Jeu des mots et du hasard*) n'est toutefois pas patente. Sur ce point, il faudrait penser à un ensemble de pièces, avec lequel il est possible de construire des ensembles divers. Il s'agirait ainsi du Tangram, ou mieux, du puzzle chinois, où les pièces n'ont pas au départ une place fixe; bien au contraire, elles doivent chercher continuellement la meilleure place entre les possibles, et ainsi il est possible de former, à partir des mêmes pièces, des images différentes – tels les textes de Cingria et de Nougé; telles surtout leurs œuvres.

14. Des fragments pour une œuvre?

C'est ainsi que les blancs et les ruptures constituent les contours même des textes. Par conséquent, il n'est pas erroné de dire, bien au contraire, qu'«à [leurs] textes rien ne manque, puisque, dans leur structure même, ils ont d'emblée évacué toute organisation totalisante, qu'elle soit logique, narrative ou autre».¹²⁵

Malgré cela, il faut dire que, dans l'œuvre de Nougé, on décèle quand même une ligne logique (qui combat la ligne de lecture linéaire à laquelle le lecteur était habitué). Ce n'est pas par hasard que *La Conférence de Charleroi* gagne des points sur le terrain de l'argumentation où Nougé excelle. Il met à l'œuvre des procédés rhétoriques (comme par exemple, admettre et prévoir les contre-arguments possibles pour mieux les dérober). Dans ce texte, comme dans beaucoup d'autres du surréaliste belge, on assiste certes à une destruction, à un anéantissement, à une mise à nu des structures totalisantes traditionnelles, et cela est encore plus visible chez Cingria, en particulier dans le cas de la narration et des structures narratives.

Leurs œuvres sont donc des ensembles chaotiques organisés; tout a une raison d'être, un but; une logique y est inhérente et, chez Nougé, s'insinue un système de pensée bien organisé qui vient du chaos pour y retourner. C'est pour cela que l'on peut affirmer sans grand risque que :

¹²⁴ Sur les différentes acceptions du mot, et notamment sur la tension des deux forces dans la mosaïque, cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp.37-49.

¹²⁵ Daniel Laroche, "L'expérience discontinue", p.6.

Faire preuve, quel que soit le propos, d'une souveraine lucidité, tel est sans nul doute l'un des ressorts les plus constants de l'énonciation nougéenne, de ceux qui concourent à donner aux "fragments" une puissante unité.¹²⁶

Chez Cingria s'installe le temps infini du présent qui correspond, dans une certaine mesure, à l'image d'un monde créé par un Dieu qui justifierait tout. Pourtant, si l'on peut envisager sans problème une unité, qui se forge dans des structures plus complexes qu'il n'y paraît à première vue, reste un refus complet de la totalité, chez l'un comme chez l'autre : «[leurs] écrits [...] manifestent un rejet systématique et quasi allergique de l'idée même d'**œuvre** telle que la véhicule une tradition héritée des siècles récents».¹²⁷

Dans les fragments cingriesques et nougéens, une continuité s'établit: une continuité des œuvres, une continuité qui aura lieu dans l'avenir, dans l'esprit des époques où vit le lecteur; dans le cas de Cingria, une continuité aussi de certains aspects du Haut-Moyen Âge et une continuité dans le monde des hommes par l'influence d'une instance suprême. Mais jamais, bien au contraire, il ne sera question dans leurs œuvres de continuité des traditions instaurées et/ou liées au monde petit-bourgeois. De ce fait, l'expérience (de l'écriture) est continue et elle se poursuit au fil du temps et des lectures.¹²⁸ Le processus en soi est continu. Ainsi se veut la quête incessante de Nougé et de Cingria ; mais ainsi doit être également celle à laquelle ils veulent conduire leur lecteur, même – et surtout – lorsque cette quête consiste en des fragments, discontinus, chaotiques, dissemblables, rompus, déchirés. C'est «en ce sens [que l']on pourrait peut-être qualifier l'ensemble des "entreprises" nougéennes», mais aussi celles de Cingria, «d'**œuvre en fragments**».¹²⁹

Une remarque très pertinente est légèrement abordée par Daniel Laroche, lorsqu'il est question du fragment et de son autonomie dans l'œuvre de Paul Nougé. De fait, «il faut convenir que l'entreprise n'a de **fragmentaire** que le nom, ou l'allure apparente».¹³⁰ À en croire la pertinence de cette remarque (qui est effective), un problème se pose, en rapport, encore une fois et de façon inévitable, à la totalité et à la (l'in)dépendance du fragment vis-

¹²⁶ *Ibid.*, pp.7-8.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 5

¹²⁸ Sur la valeur de l'écriture chez les surréalistes belges, Nougé en particulier, Pierre Garrigues fait une remarque très pointue: «L'écriture n'est pas un absolu, mais un héritage, un patrimoine sur lequel, avec lequel, contre lequel effectuer la poésie» (*Poétiques du fragment*, p.113).

¹²⁹ Geneviève Michel, "Paul Nougé: L'«œuvre» en fragments", p.10.

¹³⁰ Daniel Laroche, "L'expérience discontinue", p.8.

à-vis de celle-ci. La question pourrait alors être posée d'une autre façon : si dans les œuvres de Paul Nougé comme de Charles-Albert Cingria (parmi d'autres auteurs «fragmentaires»), la catégorisation devient une tâche impossible ; si leurs textes se rapprochent des fragments dépendants d'une Totalité (physique ou transcendale) ; si leurs œuvres sont constituées par des miettes, quel nom pourrait-on donner alors à ces textes ? Le mot choisi au long des temps à été celui de «fragment», probablement à cause de cette «allure» caractéristique de ces fragments.

L'écriture chez ces deux auteurs est fragmentaire et leurs textes constituent des fragments. Le lecteur, et surtout le critique, doivent seulement être conscients que ce terme a évolué et s'est éloigné du sens étymologique. C'est pour cette raison que, de nos jours, différentes acceptions du terme «fragment» se côtoient ; et souvent l'on ne se rend même pas compte qu'elles ne sont pas tout à fait semblables : des différences existent et l'écriture fragmentaire peut contenir toute une panoplie de façons de faire distinctes, mais qui présentent, ne fût-ce qu'en apparence, des traits communs.

On pourrait avoir inventé un autre nom pour désigner des textes¹³¹ avec des caractéristiques pareilles (et combien de noms ont été donnés et continuent d'apparaître !), mais, par une sorte de phénomène catachrétique, le terme qui semble le mieux décrire ces textes est en effet celui de «fragment», parce qu'il permet, au moins, d'avoir une liberté et une perméabilité que d'autres termes n'auraient pas. Le fragment dont il est question ici est celui qui surgit exactement dans le paradoxe: le fragment existe, mais il a déjà changé de forme, il n'a plus les mêmes liens, les mêmes caractéristiques qu'il avait auparavant – il est indépendant, sans pourtant être totalitaire; il témoigne d'une unité, qui n'est jamais achevée parce qu'elle se poursuit dans le temps, sans toutefois être un absolu... Et l'on revient toujours au paradoxe – espace du fragment, espace en effet des œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé.

¹³¹ Ou le «genre» de ces textes... Sur la question générique, cf. dans cette étude, point 2. «Le fragment : un genre ?», dans la première partie «Le fragment : problématiques non résolues».

CONCLUSION

CONCLUSION

C'est à partir de la notion de fragment et de la complexité qu'elle assume aussi bien chez de nombreux auteurs que dans la critique littéraire que les axes d'une poétique du fragment peuvent être dessinés. À cette notion est nécessairement attachée celle de totalité, notion sans laquelle le fragment et les pratiques d'écriture fragmentaire ne peuvent être pondérés. Par les paradoxes qui lui sont inhérents et par la structure rhizomatique qu'il présente, le fragment pose plusieurs questions génériques, se constituant comme une multiplicité qui met constamment en jeu de multiples éléments, les entrecroise tout en changeant son allure dans un mouvement infini. L'écriture fragmentaire bascule effectivement, de la part de la critique mais aussi des auteurs, entre son acceptation positive et négative, ne proposant pas de réponses définitives aux problèmes qu'elle pose. Dans cette modalité d'écriture, le lecteur joue un rôle fondamental et il devient partie active et directement impliquée dans la construction du texte littéraire.

Les œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé sont remarquables à plusieurs égards et donnent des pistes importantes pour la construction d'une «poétique du fragment». D'autre part, ces deux œuvres ont fortement contribué à l'autonomie d'un champ littéraire francophone, romand, d'un côté, belge, de l'autre.

Pour ce qui est de Cingria, cet auteur s'inscrit dans l'histoire littéraire romande comme un écrivain toujours soucieux de garder son indépendance vis-à-vis des «écoles», malgré ses débuts au sein du groupe fondateur de *La Voile latine*. Laissant la pratique de la musique de côté, cet écrivain préfère suivre la voie de l'écriture et construit une œuvre éparpillée, fragmentaire et de rupture utilisant, pour cela, des stratégies diverses. Bien que l'écriture lui serve souvent comme moyen de survie (c'est pourquoi, à un moment donné, il s'insurge féroce contre les éditeurs suisses), sa conception de la littérature et de l'écriture ne se borne pas à celle d'un simple gagne-pain. En effet, c'est à partir de ses textes que Cingria élabore toute une pensée métalittéraire, qui le situe, à son insu, parmi les écrivains les plus intéressants de la littérature de langue française de la première moitié du XX^{ème} siècle, en quête de nouveaux modèles d'écriture. Ce modèle – l'écriture fragmentaire – exige de la part de Cingria une attention particulière à la matière première qui s'offre à l'écrivain : la langue. Pour l'auteur de *Le Langage de Ramuz*, la langue de l'écrivain ne doit pas être celle des académies, mais, en revanche, elle doit être une langue

vivante. C'est d'ailleurs pour cette raison que différents registres de langue trouvent leur place dans son œuvre. D'autre part, et tenant compte du contexte littéraire de langue française contemporain, l'on a pu constater que si Cingria et les surréalistes semblent n'avoir rien en commun, l'écrivain suisse partage pourtant avec le groupe de Bruxelles une caractéristique essentielle : une conscience de l'acte d'écriture qui oblige à un questionnement constant du monde.

L'œuvre de Charles-Albert Cingria témoigne de la vie même de l'auteur qui était en déambulation constante, changeait de ville et de pays fréquemment et ne s'arrêtait pas longtemps au même endroit. La déambulation, qui se reflète souvent dans les moments de digression littéraire, est un élément caractéristique de cette œuvre où il n'est pas rare de voir une quête associée au départ qui évoque chez le narrateur des sentiments contradictoires. La quête n'aboutit pas toujours à des résultats positifs, comme celle de Brunon Pomposo. Dans ce texte où les réponses aux questions posées sont laissées en suspens, la quête se fait dans un univers construit entre des références autobiographiques et la fiction. Nombre de textes de Cingria partagent ce mélange référentiel et le critique est mené à parler d'autofiction tout en étant conscient de l'ambiguïté dont se fait accompagner cette désignation lorsqu'elle est appliquée aux textes de Cingria, vu que le fantastique y est indéniablement intégré. La fluctuation entre le réel et le fantastique assume des particularités intéressantes dans l'univers littéraire de Cingria. L'auteur suisse exploite l'étrangeté dans le monde familier et les conséquences de cette situation. Plutôt que surpris, le lecteur de Cingria est contraint à questionner le réel, mais aussi l'écriture à la suite des stratégies utilisées par l'auteur. La surprise y est évidemment présente, mais moins par rapport à ce qui semblerait surnaturel que par rapport aux menus épisodes et aux événements de tous les jours. L'œuvre de Cingria incite ainsi le lecteur à réapprendre à voir le monde et à découvrir les miracles simples mais, simultanément, extraordinaires du quotidien. La surprise est là, où tout change. Pourtant, dans cette œuvre, les changements ne surviennent pas tous de ces miracles quotidiens. C'est ainsi qu'un autre élément, plus complexe, s'inscrit et se développe tout au long de cette œuvre, comme elle le fait d'ailleurs pour l'œuvre de Paul Nougé : la métamorphose. Chez l'auteur suisse elle existe dans différents niveaux qui se confondent. Elle peut être intérieure, dans des moments où le sujet se tourne vers lui-même, vers ses origines, mais elle s'ouvre ensuite vers l'extérieur dans un mouvement auquel la présence du fantastique n'est souvent pas étrangère. Tous les

processus métamorphiques sont intrinsèquement violents. La violence s'exerce dans l'œuvre de Cingria non seulement par des thèmes et des motifs physiquement violents, mais aussi par des techniques d'écriture qui subvertissent des normes, des habitudes et des procédés solidement instaurés chez le lecteur. La subversion commence, pour Cingria comme pour Nougé, depuis le titre, et elle mine le texte par d'autres procédés de rupture, dont nous avons identifié les plus importants.

Ainsi, dans les textes du vélocipédiste suisse, le lecteur est souvent surpris par des ruptures multiples, que ce soient des espaces blancs à différents endroits et moments du texte (début, milieu, fin, au niveau de l'écriture comme du contenu et de sa progression), ou bien des phrases ou des paragraphes détachés du texte par une technique d'isolement (à l'instar du processus subi par les objets chez Nougé ou Magritte, deux contemporains aux destins liés par une belle amitié). Le sarcasme et l'ironie introduisent également la rupture dans le ton ou dans la logique du texte ; les parenthèses et les tirets, de leur part, faufilent dans le texte des commentaires souvent bouleversants, tout aussi surprenants pour le lecteur. Les notes de bas de page surgissent parfois comme des textes en marge et il n'est pas rare que le dialogue se révèle fictif ou qu'il soit simplement un monologue à plusieurs voix.

Cingria fait souvent alterner différents registres de langue dans le même texte, de même qu'il surprend le lecteur par l'utilisation d'autres langues que le français, dans une pratique qui relève souvent de la citation, ou bien par l'introduction d'extraits de partitions musicales. En ce qui concerne la rupture, il convient de souligner encore la présence de figures plus ou moins furtives qui permettent le passage à autre chose, le chat étant parmi les plus fréquentes. Le lecteur est une entité fondamentale dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria et dans celle du surréaliste belge; il lui revient de lier et de donner un sens à tous les aspects que cette œuvre lui présente et de la (re)construire à chaque pas. Les stratégies subversives de lecture de Cingria se concentrent considérablement autour de l'exploitation des rôles du narrateur et du narrataire et des différentes fonctions qu'ils peuvent avoir, de même qu'autour des rapports divers qui peuvent s'établir entre eux. D'autre part, Cingria profite clairement du fait que le lecteur s'identifie à la fois avec le narrateur, mais surtout avec le narrataire. Ainsi, l'hésitation dans l'univers fantastique se produit à partir de ce principe. Le lecteur ne peut que se sentir dupé dans un rapport au texte qui le fait alterner constamment entre des moments de complicité absolue et de supercherie parfaite.

Quant à l'œuvre du surréaliste bruxellois, Paul Nougé, elle s'insère dans l'activité d'un groupe qui se distancie sur plusieurs points de celui de Paris, né du mouvement Dada. Le groupe bruxellois, Nougé en tête, refusait les principes dadaïstes et l'hégémonie du groupe parisien. Si les deux groupes aspirent à contribuer au changement du monde et des valeurs d'une bourgeoisie dominante, leurs choix politiques et leurs conceptions d'écriture les séparent nettement. L'écriture est en effet un des aspects où les deux groupes se positionnent à des pôles opposés, Paris défendant l'écriture automatique, Bruxelles plaidant pour la conscience de tout acte, notamment de l'écriture. C'est donc dans le cadre de l'acuité de la conscience de l'individu que Nougé forge une théorie de l'action basée sur ce qu'il appelle des «objets bouleversants». Ces objets, qui sont étrangement familiers, qui se trouvent dans des situations d'isolement, de fusion ou tout simplement dans des situations inattendues, visent à remettre en cause un monde plein d'habitudes, un monde devenu tellement familier que le questionnement y a cessé d'exister. Ainsi, par la création d'«objets bouleversants», Nougé prétend contraindre à la remise en cause de structures familières figées, à la consciencialisation de soi et du monde. L'apologie du mensonge s'explique non seulement par cette remise en cause, mais elle révèle également la conscience de la subjectivité inhérente à chaque individu. Au niveau de l'écriture, ce questionnement impliqué par les «objets bouleversants» interroge directement certaines notions littéraires instituées.

Dans l'œuvre de Nougé, elle aussi subversive à l'instar de celle de Cingria, la diversité des titres, des thèmes, des objets littéraires et des structures d'écriture est une caractéristique capitale. Le miroir est l'un de ces objets qui se revêt d'une importance particulière dans l'œuvre de cet auteur dans le sens où il représente l'au-delà de l'individu, ce qui est de l'autre côté du sujet questionnant, en même temps, la réalité et la notion de réalité, vu que chacun se constitue la sienne propre. Ce questionnement est mené très loin par Nougé qui, dans ses actes d'écriture, pense jusqu'au détail le plus infime – chaque mot est pesé et peut avoir des effets poignants. Ce jeu, où rien n'est laissé au hasard, ne se fait pas sans violence, violence qui est présente notamment dans l'ironie (parfois associée à l'humour, souvent sarcastique).

Nougé, dans la lignée des premiers romantiques allemands (auxquels on doit le travail sur le Witz), actualise plusieurs formes d'ironie dans ses textes, aboutissant à une forme d'auto-ironie quelque peu destructrice qui anéantit tout d'abord le poète. Stratégie

violente, certes, à laquelle contribuent des aspects différents tels que le vocabulaire, l'histoire ou le décor. En outre, et comme chez Cingria, elle peut être à la fois physique et verbale, résultant ainsi dans une composition bouleversante. Même les moments les plus beaux et qui semblent faire le pont entre deux états différents de manière subtile, deviennent déclencheurs de violence par ce qu'ils impliquent de métamorphose et de changement. L'œuvre de Nougé est ainsi construite sur un principe général de subversion. Toutes les stratégies sont d'authentiques jeux subversifs avec le lecteur, il suffit de regarder les parodies nougéennes de plus près pour se rendre compte que le changement d'une seule lettre engage de sérieuses conséquences.

Tous les jeux font appel à la conscience du lecteur. La conscience se révèle ainsi un élément perturbateur et essentiel à tout le processus. Mais dans cet acte d'écriture et de lecture, quel est le véritable point de départ : violence ou métamorphose ? Or, en effet, ces deux possibilités s'articulent de façon complémentaire, et leur objectif ultime n'est autre que de provoquer le lecteur et de le forcer à combattre la passivité des modèles traditionnels. Ainsi, l'ironie apparaît comme une arme puissante dans ce combat. De différentes stratégies visent à provoquer une réaction, ne fût-ce qu'uniquement intérieure au sujet. Entre l'ironie, la parodie et le mouvement perpétuel du texte (auquel l'utilisation des pronoms n'est pas étrangère), le lecteur se trouve pris dans les basculements inventés et imposés par l'auteur.

Il convient de mettre en évidence quelques aspects du croisement de l'œuvre des deux auteurs francophones, qui peuvent aider à construire une poétique du fragment. D'abord, les deux œuvres se constituent par des ensembles divers, dont une des fonctions principales est d'instiguer au questionnement, que ce soit en grande partie par le fantastique (comme dans l'œuvre de Cingria), que se soit par la remise en cause de conceptions littéraires établies. Ainsi, les deux auteurs reviennent sur le concept de plagiat et s'interrogent sur celui d'originalité. Néanmoins, il s'agit moins d'une réflexion que d'une pratique de réappropriation des textes d'autrui, parfaitement encadrée dans la logique du fragment comme une modalité d'écriture au carrefour de plusieurs éléments. Le fragment devient donc l'espace privilégié pour révéler l'émergence et l'existence d'une «littérature mineure» faite au sein d'une littérature majeure de laquelle elle s'éloigne et se détache clairement.

L'ambition d'une totalité ou d'un absolu n'est pas présente dans les œuvres de ces deux auteurs francophones. Ainsi, elles n'ont pas cherché à se construire en tant que des Œuvres, elles ont plutôt, chacune à sa façon, cherché à combattre la conception d'Œuvre totale, construite, « monumentale » et « implacable ». Contrairement à une Œuvre totalitaire, Charles-Albert Cingria et Paul Nougé optent pour se centrer sur des moments de cristallisation, marqués par le « studium » certes, mais caractéristiques surtout par leur « punctum », qui les fait vibrer intensément et contribue simultanément à situer ces textes dans des entrecroisements innommables. Le terme « fragment » naît donc d'une lacune constatée dans la terminologie littéraire pour exprimer les compositions polymorphes que sont les textes de ces deux auteurs.

Ainsi, le fragment, dans l'œuvre du surréaliste belge comme dans celle de l'écrivain suisse, se déploie à divers niveaux en tant que véritable espace de subversion, dans lequel la violence joue incontestablement un rôle essentiel. Dans une autre sphère, métatextuelle, le fragment se pense lui-même de façon constante et se penche sur ses procédés d'écriture. C'est en ce sens que l'on peut parler de *métafragmentarité* : le fragment se tourne vers l'extérieur, mais il revient toujours sur lui-même. Par conséquent, et considérant toute la pression subie par le lecteur qui se voit contraint à s'interroger à chaque pas de son acte de lecture, c'est la conception même de lecteur qui va être l'objet de réflexion. Les implications en sont claires et le lecteur cesse de jouer un rôle passif pour devenir partie active et intégrante dans la construction du texte. Dans l'écriture fragmentaire, l'entité lectrice est engagée dans un processus de métamorphose, où les textes deviennent des objets qui troublent pour contraindre au changement que les auteurs – Nougé tout ouvertement – considéraient tellement nécessaire à la société.

L'objet devient « bouleversant » à travers la mise en œuvre d'un ensemble de stratégies qui résultent dans sa déterritorialisation. Il est évident que cet objet peut éventuellement, en dernière instance, subir une reterritorialisation. C'est pour cette raison, et pour éviter cela, que tout le processus doit continuer et se produire *ad infinitum*. Cette construction du texte fragmentaire est basée sur l'idée d'un continuum qui ne finit pas, ou plus précisément, pourrait ne jamais finir, et peut subir des changements et des scissions d'ordre divers. L'image qui en ressort, plutôt que celle de la mosaïque ou du puzzle représentatif, est celle d'un puzzle chinois, où les différentes pièces s'organisent pour former toujours un ensemble distinct mais complet en soi-même, auquel peuvent être

rajoutées ou retirées des pièces qui ont la potentialité de constituer des unités complètes en elles-mêmes.



L'analyse des œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé s'est révélée très intéressante et riche à l'égard de l'étude de l'écriture fragmentaire. À partir de ces deux œuvres nous avons pu dégager certaines caractéristiques importantes qui, je l'espère, contribueront à l'édification d'une «poétique du fragment», susceptible d'aider à mieux comprendre cette problématique.

La période de l'entre-deux guerres est une période très fructueuse non seulement en ce qui concerne la déconstruction des modèles littéraires traditionnels, mais aussi dans une construction de nouveaux paradigmes et valeurs, basée sur la fragmentation volontaire des textes et des modèles d'écriture. Dans le cas des deux auteurs étudiés, cette fragmentation est perceptible pour le lecteur au niveau des différentes thématiques abordées, de même qu'à travers les différentes stratégies utilisées au niveau du titre et des rapports titre-texte. Pourtant, si la diversité des thèmes et l'exploration des titres est commune aux deux auteurs choisis, il faut souligner que des différences importantes émergent au niveau de la forme d'expression et des contenus dans leur œuvre: Cingria élit la prose, Nougé ne refuse pas la poésie, bien au contraire ; d'autre part, Cingria exploite des domaines tels que le fantastique et ne rejette pas la présence d'éléments autobiographiques dans le récit, tandis que Nougé s'attache à une cause qui a des contours manifestement politiques, inscrivant son action dans un groupe artistique qui s'oppose sur quelques aspects importants à celui de Paris. Mais, malgré les différences qui les opposent, de nombreux aspects sont communs aux deux auteurs. Tous deux remettent en question les valeurs de leur société, prétendent y apporter des changements et, plus spécifiquement au niveau littéraire, refusent des conceptions figées. Ainsi, leurs œuvres se construisent-elles sur ces trois grands axes. Des textes fonctionnant comme de véritables «objets bouleversants» en sont le résultat.

L'effet produit sur le lecteur est en conséquence un aspect constitutif déterminant de leurs œuvres que nous avons pu analyser. Néanmoins, et d'un point de vue de leur réception, ce n'est pas à n'importe quel lecteur que leurs textes s'adressent et l'effet qu'ils produisent n'est pas gratuit ; il est pensé, même s'il dépend, en dernière instance, de la subjectivité de chaque lecteur. Rien n'est laissé au hasard et tout semble prévu pour

contraindre le lecteur à changer ses habitudes de lecture, à assumer un rôle différent, c'est-à-dire actif dans le processus entamé par l'auteur.

Le surréaliste belge et l'auteur suisse inaugurent un nouveau paradigme de lecteur et de lecture par l'implication successive de l'entité lectrice dans le texte. De spectateur passif, le lecteur devient un acteur tout au long du texte, que ce soit, chez Cingria, par les changements de focalisation employés par le narrateur, par la présence explicite d'un narrataire, par l'hésitation que ce même lecteur est contraint de sentir dans un univers familier, mais étrange; que ce soit, chez Nougé, par les moments d'ironie, par les différents sens du texte, orienté notamment par les pronoms. Chez l'un comme chez l'autre, le lecteur est mené par le bout du nez et se voit déjoué assez souvent, étant donné que les textes créent des moments de complicité certes, mais destinés surtout à prendre plus facilement le lecteur au piège.

Les jeux et les stratégies d'écriture des deux auteurs, et par conséquent leurs pratiques du fragment, sont strictement liés à une logique subversive. La surprise, l'ironie, le sarcasme, l'humour, la rupture, la violence et la métamorphose sont parmi les stratégies les plus significatives, quoique toutes ces caractéristiques ne soient pas travaillées de la même façon chez les deux auteurs. L'intertextualité joue un rôle majeur dans beaucoup de ces processus, notamment dans la métamorphose qui a une valeur toute particulière. En effet, elle se montre à la fois comme une thématique et comme un processus (intérieur à l'individu mais aussi au texte). Finalement, le but ultime de cette modalité d'écriture chez les deux auteurs est d'atteindre le lecteur et de provoquer, chez lui, des transformations importantes.

Pour le lecteur, il s'agit d'un éveil, ou plutôt, d'un voyage où il sera l'initié et qui consistera dans une découverte permanente de soi et du monde. Qu'il commence à se questionner ou tout simplement à apprendre à regarder les miracles du quotidien, le plus important est sans doute le changement qu'il a subi à travers son acte de lecture.

À ce niveau, la modalité fragmentaire trouve sa raison d'être encore plus à cause de la force qui lui vient des cristallisations qu'elle opère. Ce sont des instants où le temps semble s'arrêter, sans que pour cela le mouvement ne se fige. Le fragment est une cristallisation mouvante qui entreprend des actions intérieures, tout comme extérieures, c'est-à-dire dans le texte même mais aussi sur le lecteur.

La métamorphose se fait au niveau du texte (chez Nougé, la pratique de la parodie en est la plus évidente), mais touche également le lecteur. Tout ce processus ne se fait pas sans violence. Différentes modalités « subversives » inscrivent un espace de changements bouleversants dans les textes des deux auteurs. Espaces particulièrement sensibles au niveau de l'horizon d'attente du lecteur qui systématiquement passe de complice à cible à atteindre, l'espace des changements bouleversants. Si les textes de Cingria comme de Nougé se revêtent d'une couche de subversion, il ne faut toutefois pas penser que le lecteur est la seule entité atteinte. Les différentes modalités où la subversion est travaillée par les deux auteurs minent jusqu'aux notions de lecteur, auteur, texte, œuvre d'art et genre littéraire et transforment leurs textes en de véritables « machine[s] à dérober le sens ».¹ Entre la violence et la métamorphose, il y a ainsi un rapport cyclique qui implique, simultanément, trois entités non autotéliques: le texte (dans ce qu'il actualise du langage), le lecteur et l'auteur, ce dernier étant le point de départ de tout le processus.

L'appel à la participation active du lecteur implique une nouvelle articulation entre des entités qui, à certains moments de la critique littéraire, comme dans le *New Criticism*, étaient considérées comme assez autonomes (l'auteur, le texte et le lecteur). La mise en cause de ces instances introduite par l'œuvre des deux auteurs étudiés est une expérimentation intériorisée des changements qui se sont produits au XX^{ème} siècle, précédemment annoncés au XIX^{ème} en France par des auteurs comme Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud ou, plus tard, déjà au XX^{ème} siècle, par Valéry, leur contemporain. Ces changements passent également par la forme, et sur cet aspect particulier, Nougé et Cingria ont mis en pratique, dans leurs textes, une série de stratégies, de procédés qui actualisaient leur conception d'art, d'écriture et de lecture, dont le résultat a été une nouvelle modalité d'écriture au caractère fragmentaire, qui sera développée et différenciée tout au long du XX^{ème} siècle, surtout dans la période suivant le deuxième conflit mondial.

Une des caractéristiques de cette modalité, très présente dans les œuvres de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé, mais actualisée de façon distincte, se trouve à l'intérieur même du fragment. La réflexion sur l'acte d'écriture, sur les procédés utilisés dans sa (dé)construction, sur le langage qui l'actualise, parcourt les œuvres de deux auteurs. La « métafragmentarité » se verra d'ailleurs développée chez des auteurs postérieurs comme Barthes ou Cioran et elle se débattrait toujours sur un de ses paradoxes

¹ Michel Dentan, *Le texte et son lecteur*, p.10.

fondamentaux : le fragment questionne le langage, mais, inévitablement, c'est à travers le même langage qu'il peut le faire.

Au sein du fragment, le lecteur et le critique trouveront à chaque pas des paradoxes fort enracinés. En effet, le caractère paradoxal du fragment ne doit pas constituer un obstacle à sa compréhension, mais plutôt soulever des questions. C'est là son but : remettre en question, pousser à la réflexion. Les paradoxes ne l'annulent pas ; ils en font partie intégrante. C'est souvent à travers les paradoxes présentés par cette modalité d'écriture que de nouveaux espaces littéraires sont explorés. Les œuvres de Cingria et de Nougé se situent exactement dans cet espace créé par le paradoxe, créé aussi par un refus absolu de catégorisation qui mène les auteurs à chercher de nouvelles voies hors des frontières bien tracées par les typologies littéraires, en particulier celles de nature génologique.

L'écriture fragmentaire apparaît ainsi comme une façon de déterritorialiser le texte et d'autres conceptions et pratiques littéraires figées (comme le lecteur ou comme le récit fantastique), cherchant à les déplacer continuellement sur d'autres terrains. C'est là en effet que le fragment se positionne dans une zone grise, indéfinie, à la frontière d'une multitude d'éléments. Cette position charnière, toujours mouvante, certes, est très évidente lorsqu'il est question de genres : un peu d'autofiction, un morceau de fantastique, une pincée de philosophie et encore un bout de parodie, et voilà que la catégorisation et la nominalisation deviennent des tâches presque irréalisables.

Le fragment se présente ainsi comme une multiplicité dynamique qui s'organise apparemment de manière chaotique. Les œuvres de Cingria et de Nougé sont comme des puzzles chinois (je l'ai dit précédemment) dans lesquels les pièces changent constamment de place. Les textes subissent des changements divers et peuvent avoir différentes versions, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'existe pas une continuité. Si l'on ne peut pas les concevoir comme des totalités, il est sûr qu'une unité, aux contours très particuliers, se dégage de l'œuvre des deux auteurs ; une œuvre qui pourtant ne cesse pas d'être fragmentaire dans un sens non hasardeux du terme. Sous ce prisme, cette acception s'éloigne fortement de son sens étymologique, de même qu'elle cesse d'être définie en opposition à l'idée de l'Œuvre où totalité et unité sont des termes synonymes. Le fragment peut en effet se révéler un signe de l'unité d'œuvres non «totalitaires».

Dans cette perspective, le terme de «fragment» ne peut qu'assumer une valeur presque figurative, catachrétique, qui ne doit pas être confondue avec d'autres acceptions

telles que celles qui renvoient directement à une totalité toujours inhérente, qu'elle soit ou pas existante. C'est aussi de cette ambivalence du terme que naissent un bon nombre des paradoxes qui sont caractéristiques de cette modalité d'écriture et qui non seulement ne l'amoindrissent pas, mais l'enrichissent. Il s'agit ainsi d'un processus continu, constant, orienté par l'écrivain, qui vit et le fait vivre du paradoxe.

Modalité aussi de la liberté, le fragment montre une capacité infinie de réunir, sans contraintes, plusieurs genres, de toucher à des thèmes divers, d'impliquer différentes instances, dans un espace indéfini et mouvant, toujours paradoxal. C'est pour cette raison que Pierre Garrigues a choisi de parler de «poétiques du fragment» plutôt que d'une poétique du fragment. Il l'affirme clairement dans l'introduction à son ouvrage : «Pourquoi parler alors de "poétiques du fragment"? Autant d'écrivains, autant de poétiques... et encore le terme de poétique risque-t-il d'induire une abstraction stérile».²



La présente étude s'est proposée pour but le relevé des lignes identificatrices de la modalité fragmentaire chez deux auteurs francophones importants, souvent oubliés, tout en cherchant à attirer l'attention sur des caractéristiques qui seront reconnues chez des auteurs postérieurs. S'il est certain que chaque auteur présente des spécificités par rapport à son écriture, et plus particulièrement encore, par rapport à la modalité fragmentaire, si certainement les conceptions et les pratiques de chaque auteur sont différentes, il y a d'un autre côté certains aspects qui leur sont communs. Les caractéristiques identifiées dans l'œuvre des deux auteurs, et sur lesquelles nous nous sommes penchés tout au long de cette étude, permettent de rassembler quelques fils où se tisse ce que j'appellerais une «poétique du fragment». Il est possible de le faire sans tomber dans «une abstraction stérile» du moment que l'on est conscient que cette poétique comprend de nombreuses actualisations, tellement différentes qu'elles peuvent même s'opposer entre elles, dont celles ponctuées par l'œuvre de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria. Cette étude pourrait ainsi constituer une étape dans la constitution de cette poétique.

Malgré l'ancienneté du fragment, malgré toutes les études déjà réalisées à ce sujet, les problématiques liées à ce terme, à ses différentes acceptions et à cette modalité d'écriture continuent de se poser très pertinemment. Si ce travail ne prétend pas être un manuel de réponses (bien au contraire, il y a des hypothèses qui demandent un

² Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, p.54.

questionnement et un approfondissement constants), il se voudrait un pas de plus sur le chemin que quelques-uns ont déjà commencé à défricher. Beaucoup reste encore à faire, notamment voir de quelle façon le fragment s'actualise chez d'autres auteurs francophones et avec quelles caractéristiques, pour continuer de percer les méandres complexes de cette modalité d'écriture si importante du XX^{ème} siècle.

À ce moment de mon étude où je dois la suspendre (sans pour autant considérer l'avoir terminée, notion incompatible avec son objet même), je ne peux que reprendre les mots de Cingria dans *Graffiti*:

Toujours je serai obligé de partir, je le sais bien, précisément parce que je pourrais ne pas le faire [...]. Je veux et à la fois je ne veux pas partir, quand même c'est logique, indiqué, nécessaire. [...] Vous comprenez pourquoi je dois et ne puis partir. Il faut pourtant que ça s'enlève. Après quoi je ne regretterai rien.

Il y aura autre chose. (*GRF*, 54)

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT CHARLES-ALBERT CINGRIA

- 1.1. Ouvrages et textes de Charles-Albert Cingria cités
- 1.2. Ouvrages et textes de Charles-Albert Cingria consultés
- 1.3. Archives CRLR - Fonds Charles-Albert Cingria
 - 1.3.1. Archives citées
 - 1.3.2. Archives consultées
- 1.4. Revues, ouvrages et textes du groupe d'amis de Charles-Albert Cingria
 - 1.4.1. Ouvrages cités
 - 1.4.2. Publications consultées
- 1.5. Publications collectives citées
- 1.6. Études sur Charles-Albert Cingria
 - 1.6.1. Études citées
 - 1.6.2. Études consultées
 - 1.6.3. Articles de presse consultés
- 1.7. Études citées sur *La Voile Latine*, *La Voix Clémentine* et le groupe d'amis
- 1.8. Études sur la littérature suisse romande
 - 1.8.1. Études citées
 - 1.8.2. Études consultées

2) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT PAUL NOUGE ET LE SURREALISME

- 2.1. Ouvrages et textes de Paul Nougé cités
- 2.2. Ouvrages et textes de Paul Nougé consultés
- 2.3. Publications collectives
 - 2.3.1. Publications collectives citées
 - 2.3.2. Publications collectives consultées
- 2.4. Ouvrages et textes d'auteurs du groupe surréaliste de Bruxelles
 - 2.4.1. Ouvrages et textes cités
 - 2.4.2. Ouvrages, textes et périodiques consultés
- 2.5. Archives
 - 2.5.1. Archives citées
 - 2.5.2. Archives consultées
- 2.6. Études sur Paul Nougé
 - 2.6.1. Études citées
 - 2.6.2. Études Consultées
 - 2.6.3. Articles de presse
 - 2.6.3.1. Articles de presse cités
 - 2.6.3.2. Articles de presse consultés
- 2.7. Autour du Surréalisme en Belgique
 - 2.7.1. Études citées
 - 2.7.2. Études consultées
- 2.8. Études sur le Surréalisme en général
- 2.9. Études sur la littérature belge de langue française
 - 2.9.1. Études citées
 - 2.9.2. Études consultées

3) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT LE FRAGMENT ET LES FORMES BREVES

1. Monographies sur le fragment et l'écriture fragmentaire
2. Articles sur le fragment et l'écriture fragmentaire
3. Études sur les formes brèves
4. Autres études consultées sur le fragment, l'écriture fragmentaire et les formes brèves

4) BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- 4.1. Revues, ouvrages et textes d'autres auteurs cités
- 4.2. Ouvrages et textes d'autres auteurs consultés
- 4.3. Études théoriques et critiques cités
 - 4.3.1. Sur Dada
 - 4.3.2. Sur l'ironie
 - 4.3.3. Sur le fantastique
 - 4.3.4. Sur l'autobiographie / l'autofiction
 - 4.3.5. Sur le lecteur et l'acte de lecture
 - 4.3.6. Autres études citées
- 4.4. Études consultées
 - 4.4.1. Sur l'ironie
 - 4.4.2. Sur le fantastique
 - 4.4.3. Sur l'autobiographie / l'autofiction
 - 4.4.4. Sur le lecteur et l'acte de lecture
 - 4.4.5. Autres études consultées
- 4.5. URL cités
- 4.6. URL consultés
- 4.7. Albums musicaux
- 4.8. Tableaux

1) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT CHARLES-ALBERT CINGRIA

1.1. Ouvrages et textes de Charles-Albert Cingria cités

Bois sec Bois vert, Paris, Gallimard, 1948 (rééd. coll. "L'imaginaire", Paris, Gallimard, 1983).

Correspondance générale, 5 t., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975-1981.

"Écrire", *Journal de la Maison Charles Veillon*, Lausanne, 5^e année, n.º1, janvier-février, 1948.

Florides helvètes, Porrentruy, Éditions des Portes de France, 1944.

"Image de Max Jacob", *Aguedal*, Rabat, 4^e année, n.º2, mai, 1939, pp.151-154.

"Introduction à Otto-Charles Baenninger", (trad. en allemand) Éditions Graphis, Zurich, 1949.

"Juillet août septembre, par une nuit éternelle après une station chez le boulanger", *Journal des Poètes*, Bruxelles, 26^e année, n.º1, janvier 1956, p.9.

La Civilisation de Saint-Gall, Lausanne, Éditions Cahiers Vaudois/ Éditions des Lettres de Lausanne, 1928.

La Grande Ourse, Corona Nova 1 (Bulletin de la Bibliotheca Bodmeriana), édité par Martin Bircher, Cologny, K.G. Saur München, Fondation Martin Bodmer, 2001, pp.155-216.

La Grande Ourse, Paris, Gallimard, 2000.

La Reine Berthe et sa famille, Genève-Paris, Éditions des Trois Collines, 1947.

Le Comte des Formes, Paris, Trois Magots, 1939.

"Le quinze juillet", *De Gemeenschaap, Maandschrift voor Katholieke Reconstructie*, 1^e année, n.º7, Utrecht, juillet 1925, pp.231-236.

Les Autobiographies de Brunon Pomposo, Lausanne, Éditions Cahiers Vaudois/ Éditions des Lettres de Lausanne, 1928.

Œuvres complètes, 11 t., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1967-1978.

"Otto van Rees", *De Gemeenschaap, Maandschrift voor Katholieke Reconstructie*, 1^e année, n.º10, Utrecht, octobre 1925, pp.316-320.

Pendeloques alpestres, Lausanne, Mermod, 1929.

Pétrarque, coll. "Les Cahiers romands", Lausanne, Payot, 1932.

Portraits, (préface "La Main qui dessine" de Maryke de Courten), coll."Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.

1.2. Ouvrages et textes de Charles-Albert Cingria consultés

Anthologie de Charles-Albert Cingria, (précédée de "Le temps de Charles-Albert" par Jean-Louis Kuffer), Bordeaux, L'Escampette, 1995.

"Chronique dialoguée", *Écriture*, n.º21, Lausanne, Automne, 1983, pp.101-104.

Correspondance avec Igor Strawinsky (introduction de Pierre-Olivier Walzer), Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 2001.

La Fourmi rouge, (préface de Pierre Olivier Walzer) coll."Poche Suisse", Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1978.

Le Bey de Pergame, Lausanne, Mermod, 1947.

Le Canal exutoire, (avec une postface de Jean-Luc Seylaz), Lausanne, Bibliothèque Romande, 1973.

Les Autobiographies de Brunon Pomposo, coll. "Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997.

Lettre au vérificateur d'eaux, (préface "Coruscant et immarcescible" d'Yves Scheller), Paris, Éditions de la Différence/ Éditions l'Âge d'Homme, 1995.

Pendeloques Alpestres, (postface de Anne Marie Jaton), Carouge – Genève, Éditions Mini-Zoé, 2001.

Stalactites, Lausanne, Guilde du livre, 1941.

1.3. Archives CRLR - Fonds Charles-Albert Cingria

1.3.1. Archives citées

LR 1/2/388/1-3 – (*Faire*)

LR 1/2/1/1-10 – (*Addenda au pseudo Brunon ou Le Départ du théâtre en flammes*)

LR 1/2/295/1-10 (*L'Événement*)

1.3.2. Archives consultées

LR 1/2/356/1-4 (*Air du Mois*)

LR 1/3/1-A-1-4 (*Le Quinze juillet*)

LR 1/3/4/1 (*Le Canal Exutoire* dans *Aujourd'hui*)

LR 1/3/4/5 (*Le Canal Exutoire* dans *Aujourd'hui*)

LR 1/3/18/C/1-5 (*Florides Helvètes*)

1.4. Revues, ouvrages et textes du groupe d'amis de Charles-Albert Cingria

1.4.1. Ouvrages cités

RAMUZ, C. F., *Deux lettres*, coll."Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

1.4.2. Publications consultées

BUDRY, Paul, *La Suisse de Paul Budry*, (textes réunis et présentés par Georges Duplain), Denges, Édition Au Versseau, 1983.

CINGRIA, Alexandre, *Itinéraires autour de Locarno*, coll."Poche Suisse", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.

1.5. Publications collectives citées

La Voile latine, Genève, 1904-1910.

La Voix clémentine, Genève, 1911.

Petites Feuilles, Genève, 1941-1943.

Pour ou contre Ramuz, coll."Cahiers de la quinzaine", 17^e série, n.º1, [Paris], Éditions du Siècle, 1926.

1.6. Études sur Charles-Albert Cingria

1.6.1. Études citées

BERCHTOLD, Alfred, "Charles-Albert Cingria", in *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963, pp.867-881.

BOUVIER, Nicolas, *Charles-Albert Cingria en roue libre*, (édition présentée et établie par Doris Jakubec), coll. "Écrivains", Genève, Éditions Zoé, 2005.

CHESSEX, Jacques, *Charles-Albert Cingria*, coll. "Poètes d'aujourd'hui", Paris, Éditions Seghers, 1967.

CORBELLARI, Alain, (coord.), *Charles-Albert Cingria*, coll."Les Dossiers H", Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

Couronne de Charles-Albert Cingria, La Nouvelle NRF, n.º27, Paris, mars 1955, pp.427-484.

COURTEN, Maryke de, "Charles-Albert Cingria", in FRANCILLON, Roger, (coord.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol.II, Lausanne, Éditions Payot, 1997, pp.449-471.

COURTEN, Maryke de & JAKUBEC, Doris, (coord.), *Charles-Albert Cingria: érudition et liberté. L'univers de Cingria*, coll. "Les Cahiers de la NRF", Paris, Gallimard, 2000.

JAKUBEC, Doris, "De lieu en lieu: méthode et métamorphose dans les récits de Charles-Albert Cingria", in LAUREL, Maria Hermínia Amado, (coord.), *Leituras na Francofonia: uma língua, culturas diferentes*, Aveiro, Universidade de Aveiro (Departamento de Línguas e Culturas), 2003, pp.15-28.

LECOMTE, Marcel, "Sur Charles-Albert Cingria", *Journal des Poètes*, 25^e année, n.º4, Bruxelles, avril 1955, p.5.

MEIZOZ, Jérôme, "Genre littéraire et posture d'auteur. Charles-Albert Cingria et *La NRF*, juillet 1933", *Littérature*, N.º140 (*Analyse du discours et sociocritique*), Paris, Larousse, décembre 2005, pp.95-112.

Nouvelle Couronne de Charles-Albert Cingria, n.º491, *NRF*, Paris, décembre 1993, pp.427-484.

RÉDA, Jacques, BERCHTOLD, Jacques et FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Chiens & chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*, Genève, La Dogana, 2002.

RÉDA, Jacques, *Le Bitume est exquis*, [Paris], Fata Morgana, 1984.

Revue de Belles-Lettres, n.º3 (*Charles-Albert Cingria*, 91^e année, [Lausanne], 1966.

WALZER, Pierre-Olivier, *L'Âme antique*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1993.

WALZER, Pierre-Olivier, *Les Prisons de Charles-Albert*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1993.

1.6.2. Études consultées

Alliance culturelle romande, n.º29, *Les Cingria* (Charles-Albert et Alexandre), Genève, ACR, novembre 1983.

Cahiers Bleus, n.º24, *Charles-Albert Cingria*, Troyes, Les Amis des Cahiers Bleus, été 1982.

EICHER, Jean, "Charles-Albert Cingria. Une rencontre, début et fin", *Écriture*, n.º21, Lausanne, Automne, 1983, pp.105-114.

PASQUALI, Adrien, "Charles-Albert Cingria revisité", *Écriture*, n.º20, Lausanne, Printemps, 1983, pp.251-252.

SAGGIORATO, Laura, "Charles-Albert Cingria commence! Lecture de quelques incipit", in GRAF, Marion, TAPPY, José-Flore et ROCHAT, Alain (coord.), *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2003, pp.281-287.

WALZER, Pierre-Olivier, "Encore des lettres de C.-A. Cingria", *Écriture*, n.º29, Lausanne, Automne, 1987, pp.143-146.

1.6.3. Articles de presse consultés

DELVAILLE, Bernard, "La civilisation de Cingria", *Magazine Littéraire*, n.º394, janvier 2001, pp.82-83.

1.7. Études citées sur *La Voile Latine*, *La Voix Clémentine* et le groupe d'amis

GUISAN, Gilbert, *Ramuz, ses amis et son temps*, 6 t., Lausanne / Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967.

WALZER, Pierre-Olivier, *Le Sabordage de "La Voile Latine"*, coll. "Vies de Charles-Albert Cingria", Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1993.

1.8. Études sur la littérature suisse romande

1.8.1. Études citées

BARILIER, Étienne, "Littérature romande", *Etudes de Lettres, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n.º4, 1982, pp.1-14.

BERCHTOLD, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXe siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963.

FORNEROD, Françoise, "Le rôle des revues littéraires en Suisse romande au XX^e siècle", in GORCEIX, Paul, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp.141-147.

MAGGETTI, Daniel, *L'Invention de la littérature romande. 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995.

MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

MEIZOZ, Jérôme, *Le Droit de "mal écrire". Quand les auteurs romands déjouent le "français de Paris"*, coll. "Critique", Genève, Éditions Zoé, 1998.

MEIZOZ, Jérôme, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, coll."Existences et Société", Lausanne, Antipodes, 2003.

1.8.2. Études consultées

FRANCILLON, Roger, JAQUIER, Claire et PASQUALI, Adrien, *Filiations et Filatures : littérature et critique en Suisse romande*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 1991.

GORCEIX, Paul, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse*, Paris, Honoré Champion, 1997.

2) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT PAUL NOUGE ET LE SURREALISME

2.1. Ouvrages et textes de Paul Nougé cités

Annonce de Cependant, Le Fait accompli, n.º7, Bruxelles, Les Lèvres Nues, août 1968.

Correspondance avec un prêtre, Le Fait accompli, n.ºs 114-115, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai 1974.

Des mots à la rumeur d'une oblique pensée, coll. "Cistre-Lettres Différentes", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Érotiques, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1994.

Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin, Bruxelles, Les Lèvres Nues, [1970].

Expérience du Proverbe, Le Fait accompli, n.ºs 68-69, Bruxelles, Les Lèvres Nues, juillet 1972.

Fragments, [Anthologie], (préface de Franz De Haes et lecture de Marc Quaghebeur), coll. "Espace Nord", n.º7, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1983 [rééd. avec une chronologie en 1998].

Fragments, (avant-propos "L'expérience discontinue" de Daniel Laroche), Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1998.

Fragments (Bruxelles, Les Lèvres Nues): n.º.13, novembre 1968; n.º.17, février 1969; n.º.43, octobre 1970; n.º.46, décembre 1970; n.º.59, janvier 1972; n.º.79, mars 1973; n.º.105-106, février 1974; n.º.118-119, juillet 1974; n.º.122-124, septembre 1974.

Histoire de ne pas rire, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1956 (rééd. coll."Cistre-Lettres Différentes", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980).

Hymne à Françoise, Le Fait Accompli, n.º14, Bruxelles, Les Lèvres Nues, décembre 1968 [signé Charles Baudelaire-Nougé].

Journal (1941-1950), Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1968 (rééd. *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1995).

La Conférence de Charleroi, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946 (rééd. dans *Histoire de ne pas rire*).

La Musique est dangereuse, (écrits autour de la musique rassemblés et présentés par Robert Wangermée), Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2001.

Les Cartes transparentes, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1972.

L'Expérience continue, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1966 [coll. "Cistre-Lettres Différentes", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981].

Notes sur la magie (avec huit dessins d'Yves Bossut), *Le Fait accompli*, n.º^{os}72-75, Bruxelles, Les Lèvres Nues, octobre-décembre 1972.

Notes sur l'érotisme, Le Fait accompli, n.º37, Bruxelles, Les Lèvres Nues, juin 1970.

Quelques bribes, (introduction de Marc Quaghebeur), Bruxelles, Didier Devillez, 1995.

René Magritte (in extenso), Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1997.

Subversion des images, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1968.

Subversion des images / Sovversione delle Immagini, (« Introduzione » de Viviana Gravano) Rome, Associazione Culturale Ferro di Cavallo, 1990.

Un Portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée, (avec 29 photographies et reproductions de Jane Graverol), Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1955.

2.2. Ouvrages et textes de Paul Nougé consultés

"À propos de Lucienne", *Aujourd'hui. Revue d'art et de littérature*, n.º1, [octobre 1922], pp.3-6 (sous le pseudonyme de Paul George).

"Érotiques", *Le Votatif*, n.º33, Bruxelles, novembre 1973.

La Guérison difficile, Le Fait accompli, n.º66, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai 1972.

"*Les Animaux et leurs hommes. Les hommes et leurs animaux* par Paul Éluard", *Combat*, 25 décembre 1937.

L'Espace d'une pensée, Le Fait accompli, n.º2, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai 1968.

"Lettres 1920-1921" (à André Baillon), *L'Aiguillée*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1989.

"Lettres" (à Valentine Hugo et à Paul Éluard), *Le Vocatif*, n.°47, Bruxelles, février 1974.

L'Invention de la force, Le Fait Accompli, n.°31, Bruxelles, Les Lèvres Nues, janvier 1970.

Morceaux non choisis (avec un dessin de l'auteur), *Le Fait accompli*, n.°54, Bruxelles, Les Lèvres Nues, septembre 1971.

"Mots croisés", *Le Vocatif*, n.°81, Bruxelles, décembre 1974.

Notes sur les échecs, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1969.

Pour ancienne qu'elle soit..., *Le Fait accompli*, n.°27, Bruxelles, Les Lèvres Nues, octobre 1969.

Pour illustrer Magritte, Le Fait accompli, n.°34-35, Bruxelles, Les Lèvres Nues, avril 1970.

"Quatre lettres", *Le Vocatif*, n.°43, Bruxelles, janvier 1974.

René Magritte in extenso, Bruxelles, Didier Devillez, 1997.

"Texte ancien", *Le Vocatif*, n.°117, Bruxelles, juin 1976.

2.3. Publications collectives

2.3.1. Publications collectives citées

Bulletin International du Surréalisme, n.°3, Bruxelles, 20 août 1935.

Correspondance, 1924-1925 (rééd. Didier Devillez, 1993).

Distances, n.°1, février 1928 ; n.°2, mars 1928 ; n.°3, avril 1928 (rééd. Didier Devillez, 1994).

Documents 34 - Intervention Surréaliste, Paris, L'Arc, 1934.(rééd. Didier Devillez, 1998).

La Terre n'est pas une vallée de larmes, Bruxelles, La Boétie, 1945 (rééd. Didier Devillez, 1996).

Les Lèvres nues, Bruxelles, avril 1954-septembre 1958 (rééd. coll."Table rase", Paris, Éditions Plasma, 1978).

Lettres Surréalistes (1924-1940), Le Fait accompli, n.°81-95, Bruxelles, Les Lèvres Nues, mai-août 1973.

Marie, journal bimensuel pour la belle jeunesse, 1926-1927, (rééd. Didier Devillez Éditeur, 1993).

2.3.2. Publications collectives consultées

La Moie, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1980.

La Partie fondue de l'iceberg, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1979.

Le Cache-sexe des anges, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1978.

Le Ciel bleu, Bruxelles, 1945.

"Le Garde-fou", *Le Fait accompli*, n.°76, Bruxelles, Les Lèvres Nues, décembre 1972.

Les Lèvres nues, (Nouvelle série), Bruxelles, avril 1968 – mars 1975.

Lettres mêlées, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1979.

Variétés, n.° hors série "Le Surréalisme en 1929", juin 1929 (rééd. Didier Devillez, 1994).

2.4. Ouvrages et textes d'auteurs du groupe surréaliste de Bruxelles

2.4.1. Ouvrages et textes cités

GOEMANS, Camille, *Écrits*, coll."Espace Nord", Bruxelles, Éditions Labor, 1992.

GOEMANS, Camille, *Oeuvre, 1922-1957*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1970.

MAGRITTE, René, *Deux entretiens*, *Le Fait accompli*, n.°108-109, mars 1974.

MAGRITTE, René, *Écrits complets*, (édition établie par André Blavier), coll."Tout l'art. Écrits d'artistes", Paris, Flammarion, 2001.

MARIËN, Marcel, "Montrer du doigt", *Le Votatif*, n.°s 76-77, Bruxelles, octobre 1974.

Œsophage, Bruxelles, mars 1925 (rééd. Didier Devillez 1993).

SOURIS, André, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, (présentés et commentés par Robert Wangermée), Sprimont, Pierre Mardaga Éditeur, 2000.

SOURIS, André, "Paul Nougé et ses complices", in ALQUIÉ, Fernand, (dir.) *Entretiens sur le surréalisme*, Paris / La Haya, Mouton, 1968, pp.432-454.

2.4.2. Ouvrages, textes et périodiques consultés

COLINET, Paul, *Œuvres*, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1980.

COLINET, P., MAGRITTE, R., MARIËN, M., NOUGÉ, P., SCUTENAIRE, L., "La Lettre des cinq ", *Le Votatif*, n.º45, Bruxelles, février 1974.

COLINET, P. & M. MARIËN, *L'Histoire des deux lampes*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1990.

LECOMTE, Marcel, *Œuvres*, coll."Passé-Présent", Éditions Jacques Antoine, 1980.

LECOMTE, Marcel, "Une expérience du surréalisme en Belgique", *Savoir et beauté, Surréalisme en Wallonie*, n.ºs 2-3, 1961, pp.2412-2414.

L'Invention collective, n.º1, février 1940 (rééd. Didier Devillez, 1995).

MAGRITTE, *Les Mots et les images*, coll."Espace Nord", Bruxelles, Éditions Labor, 1994.

MAGRITTE, René, "Lettres à Paul Nougé", *Le Fait accompli*, n.ºs 127-129, Bruxelles, Les Lèvres Nues, novembre 1974.

MARIËN, Marcel, *Les Fantômes du château de cartes*, Bruxelles, Éditions Labor, 1993.

MARIËN, Marcel, *Le Radeau de la mémoire*, Edition Pirate Parce Que Complète, Édition de l'auteur, 1988.

MARIËN, Marcel, *Tout reste à dire (un entretien avec Christian Bussy)*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1970.

NOUGÉ, Paul (texte) et MAGRITTE, René (illustrations) "Catalogue de la maison Samuel" (Maison Ch. Muller, S. Samuel, et Cie), [Bruxelles, 1927] (rééd. *Le Catalogue Samuel*, Didier Devillez, 1996).

NOUGÉ, Paul, PAULHAN, Jean, "Lettres", *Le Votatif*, n.º32, Bruxelles, novembre 1973.

SCUTENAIRE, Louis, *Avec Magritte*, Bruxelles, Le Fil Rouge / Éditions Lebeer-Hossmann, 1977.

SCUTENAIRE, Louis, "Lettre à Estrella de la Torre", *Le Votatif*, n.º190, Bruxelles, juin 1979.

SCUTENAIRE, Louis, *Mes inscriptions*, coll."Espace Nord", Éditions Labor, Bruxelles, 1990.

2.5. Archives

2.5.1. Archives citées

AML – FS XLVII 144/4 ("Chronique musicale", *Journal de Charleroi* du 23 janvier 1929).
AML – FS XLVII 144/5 ("Paul Nougé à Charleroi", *Gazette de Charleroi* du 13 janvier 1929).
AML – FSXLVII/ 203/1 - FSXLVII/ 204/15 et 16 (Lettre de Paul Nougé à Jean Terfve, copiée par Reine Nougé).
AML – FS XLVII 208/12/143 (morceau de papier-lettre de Claude Sluys, 31 décembre 1951).
AML – FS XLVII 228-1 (Lettre de Scutenaire à Nougé, 23 octobre 1966).
AML – ML 09412/0001 (Odilon-Jean Périer, *A tous hasards*).

2.5.2. Archives consultées

AML - FSXLVII (Fonds Mariën)
AML – FSXLVIII (Fonds Scutenaire)

2.6. Études sur Paul Nougé

2.6.1. Études citées

MARQUES, Lénia, "La médiation subversive ou les métamorphoses de Paul Nougé", communication présentée au colloque *Médiations : transmission et métamorphoses*, Université Paul Valéry, Montpellier, 2005.

MICHEL, Geneviève, "Les Voix détournées. Nougé et Maupassant, mots passant par l'URSS", *Francofonía*, n.º13, Universidad de Cádiz, Servicios de Publicaciones, 2004, pp.71-91.

MICHEL, Geneviève, *Paul Nougé : la réécriture comme éthique de l'écriture*, thèse de doctorat, Universidàd Autònoma de Barcelona, 2006.

MICHEL, Geneviève, "Paul Nougé: l'«œuvre» en fragments", in *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, (*Belgique Francophone: quelques façons de dire les mixités*), n.º7-8, t.II, Pécs / Vienne, 1997, pp.7-23.

NAEYER, Christine de, *Paul Nougé et la photographie*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1995.

SCHEUREN, Aline, *Mouvement et éclats de vers. L'écriture du corps dans la poésie de Paul Nougé*, Mémoire, Liège, Université de Liège, 2002/2003.

SMOLDERS, Olivier, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, coll. "Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1995.

SONCINI FRATTA, Anna, (coord.), *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?*, Bologna, CLUEB, 1997.

TORRE GIMÉNEZ, Estrella de la, *Paul Nougé, fundador de un nuevo Surrealismo en Bruselas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, [1984].

2.6.2. Études Consultées

FELLER, Marie-Dominique, *La Création poétique dans L'écriture simplifiée de Paul Nougé*, Mémoire, Louvain-La-Neuve, U.C.L., 1988.

HAUZER, Geneviève, "Paul Nougé : grandeur et misère de la musique", in BROGNIEZ, Laurence & PIRET, Pierre, (dir.), *Textyles*, n.º26-27 (*Musique et littérature*), Bruxelles, Le Cri, 2005, pp.79-86.

Le Courier du centre international d'études poétiques, n.º208, (*Paul Nougé 1985-1995*), Bruxelles, octobre-décembre 1995.

MICHEL, Geneviève, "Périer-Nougé-Cocteau", in *Textyles*, n.º25, Bruxelles, Le Cri, 2004, pp.44-46.

MOERMAN, Cécile, *Paul Nougé : une méthode, un discours*, Mémoire, Louvain-La-Neuve, U.C.L., septembre 1996.

TORRE GIMÉNEZ, Estrella de la, "Paul Nougé et l'amour", in LINKHORN, Renée, (études rassemblées par), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang Publishing, 1995.

WANGERMÉE, Robert, "Penser d'une manière musicale, selon Paul Nougé", in BROGNIEZ, Laurence & PIRET, Pierre, (dir.), *Textyles*, n.º26-27 (*Musique et littérature*), Bruxelles, Le Cri, 2005, pp.72-78.

2.6.3. Articles de presse

2.6.3.1. Articles de presse cités

BLAVIER, André, "L'Expérience continue de Paul Nougé", *Phantomas*, n.º68-72, juillet 1967, pp.118-122.

BOURGEOIS, Pierre, "Paul Nougé, une œuvre, un homme", *Le Journal des Poètes*, 36^e année, n.º10, décembre 1966, pp.2-3.

Dossier "Paul Nougé", *Le Carnet et les instants*, n.º86, Bruxelles, 15 janvier-15mars, 1995, pp.7-11.

DOTREMONT, Christian, "Paul Nougé. Histoire de ne pas rire", *La Nouvelle Revue Française*, 5^e année, n.º56, 01 août 1957, pp.327-329.

GUTT, Tom, "Paul Nougé ou la droiture politique", *Le Journal des poètes*, 29^e année, n.º1, janvier 1959, p.4.

MARION, Denis, "Paul Nougé encore et toujours", *Le Votatif*, n.ºs 161-162, Bruxelles, avril 1978.

SERVAIS, Max, "Le peu que je sais de Paul Nougé...", *Le Votatif*, n.ºs 191-192, Bruxelles, juin 1979.

2.6.3.2. Articles de presse consultés

CHAPELAN, Maurice, "«Journal» de Paul Nougé", *Le Figaro Littéraire*, Paris, 7-13 avril 1969, p.21.

COTTON, Ghislain, "Nougé : l'évadé ratrappé", *L'Express /Le vif*, Bruxelles, 03 mars 1995.

CREUZ, Sophie, "À quoi peut bien servir Paul Nougé ?", *L'Écho*, Littérature, Bruxelles, 28 février 1995, p.21.

DELMEZ, Françoise, "Les mystères de l'épine", *Le carnet et les instants*, n.º87, Bruxelles, 15 mars- 15-mai, 1995, p.52.

FÈRE, Anne-Marie la, "Paul Nougé : en revenant de l'expo", (Dossier Médias), *Le Carnet et les instants*, n.º87, Bruxelles, 15 mars- 15-mai, 1995, pp.10-11.

GOOSSENS, Roger, "À Paul Nougé", *Le Votatif*, n.º8, Bruxelles, juin 1973.

MATTHYS, Francis, "«L'homme qui ne perdit jamais conscience»", *La Libre Belgique - Culture*, lundi 13 février 1995, p.20.

MAURY, Pierre, "Cent ans de discrétion", MAD (Magazine des arts et du Divertissement), *Le Soir*, mercredi, 15 février 1995, p.2.

MAURY, Pierre, "Tout Nougé : photographe, pornographe, polygraphe...", MAD (Magazine des arts et du Divertissement), *Le Soir*, mercredi, 15 février 1995, p.3.

MIGUEL, André, "Le Dessous des cartes de Paul Nougé", *Clés*, Bruxelles, 20 février 1974, pp.9-10.

NORIN, Luc, "Paul Nougé, vous connaissez ?", *La Libre Belgique - Culture*, Bruxelles, mercredi 18 mars 1998, p.24.

2.7. Autour du Surréalisme en Belgique

2.7.1. Études citées

ARON, Paul, "Les Courants surréalistes ", in BERG, Christian & HALEN, Pierre, (dir.), *Littératures belges de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, pp.135-145.

ARON, Paul, "Le Serpent de mer. Le surréalisme et la révolution en Belgique (1947-1950)", in *Cahiers Marxistes*, n.º154, Bruxelles, octobre 1987, pp.17-33.

ARON, Paul, (coord.), *Textyles*, n.º8, *Surréalismes de Belgique*, Bruxelles, novembre 1991.

BLAVIER, André, "Le Groupe Surréaliste", *Phantomas (La Belgique Sauvage)*, n.º100-111, Bruxelles, décembre 1971, pp.197-248.

BUSSY, Christian, *Anthologie du Surréalisme en Belgique*, Paris, Gallimard, 1972.

FAUCHEREAU, Serge, "Le Surréalisme belge", in *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, t.II, Paris, Denoël, 1976, pp.204-260.

GEURTS-KRAUSS, Christiane, *E.L.T. Mesens, L'alchimiste méconnu du surréalisme*, coll."Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1998.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, (dir.), *Correspondance*, n.º1 (*El surrealismo belga*), Novembre 1990.

L'Accent grave, Le Fait accompli, n.º19-20, Bruxelles, avril 1969.

MARIËN, Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Le Fil Rouge, Éditions Lebeer-Hossmann, 1979.

MARQUES, Lénia, "Le Labyrinthe de la mémoire et de l'ironie. L'Histoire à travers les correspondances des surréalistes bruxellois", in LASERRA, Annamaria, (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, (Actes du colloque de Salerne organisé par Annamaria Laserra et Marc Quaghebeur, novembre 2004), Bruxelles, Peter Lang, 2005, pp.73-92.

MASSONET, Stéphane,(éd.) *Dada Terminus, Tristan Tzara – E.L.T. Mesens, correspondance choisie, 1923-1926*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1997.

NOËL, Bernard, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1976.

PAQUET, Marcel, *Magritte*, Taschen, Köln, 2000.

TOUSSAINT, Françoise, *Le Surréalisme belge*, 1^e éd.1986, coll."Un livre – Une œuvre", n.º9, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.

WANGERMÉE, Robert, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995.

2.7.2. Études consultées

ARFOUILLOUX, Sébastien, "Surréalisme et musique : les écrits d'André Souris", in BROGNIEZ, Laurence & PIRET, Pierre, (dir.), *Textyles*, n.°26-27 (*Musique et littérature*), Bruxelles, Le Cri, 2005, pp.87-93.

BERTRAND, Jean-Pierre, [et.al.], "Le Surréalisme à la Belge", in *Histoire de la Littérature belge (1830-2000)*, s.l., Fayard, 2003, pp.305-313.

CLÉMENS, Éric, "De Magritte à Nougé ou du réel", BROGNIEZ, Laurence et JAGO-ANTOINE, Véronique, (dir.), *Textyles*, n.°17/18, *La Peinture (d)écrite*, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp.73-78.

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, [Paris], Fata Morgana, 1973.

JIMÉNEZ, José, "El amigo de la sombra. Nota sobre René Magritte y la pintura surrealista", *Correspondance*, n.°5, *Erotisme/os*, Revista hispano-belga, 1996-1997, pp.93-97.

MEURIS, Jacques, *Magritte*, Bonn, Taschen, 2003.

VANEIGEM, Raoul, *Louis Scutenaire*, coll."Poètes d'aujourd'hui", Paris, Éditions Seghers, 1991.

VOVELLE, José, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972.

2.8. Études sur le Surréalisme en général

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988.

BERRANGER, Marie-Paule, *Le Surréalisme. Panorama de la littérature française*, Paris, Hachette, 1997.

DUPLESSIS, Yvonne, *Le Surréalisme*, coll."Que sais-je ?", Paris, PUF, 17 éd (1^e éd. 1950), 2002.

BORDERIE, Roger et CAMUS, Michel (dir.), *Obliques*, n.°14-15, *La Femme surréaliste*, Paris, 1977.

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

2.9. Études sur la littérature belge de langue française

2.9.1. Études citées

ALLART, Claude, "Le Poids des maux (transcription littéraire de la culture belge)", in LINKHORN, Renée, (études rassemblées par), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, pp.23-34.

ANGELET, Christian, "Le sujet poétique et son rapport à la langue dans *Serres chaudes* de Maeterlinck", in ANOLL, Lúdia et SEGARRA, Marta, (éd.), *Voix de la francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Publicacions de la Universidad de Barcelona, 1999, p.13-22.

ARON, Paul, "Des années folles à la drôle de guerre", in BERG, Christian & HALÉN, Pierre, (dir.), *Littératures belges de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000.

BIRON, Michel, *La Modernité Belge. Littérature et Société*, coll."Archives du Futur", Bruxelles [Montréal], Editions Labor, Les Presses Universitaires de Montréal, 1994.

DEFRENNE, Madeleine, *Odilon-Jean Périer*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, (dir.), *Correspondance*, n.º2 (*El Lenguaje en sus limites*), Cáceres, Diciembre, 2001.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, "Écriture et culture: partir, rentrer, rester", in GORCEIX, Paul, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp.189-197.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997.

JAGO-ANTOINE, Véronique et QUAGHEBEUR, Marc, (dir.), *Textyles*, n.º11, (*Émile Verhaeren*), Bruxelles, 1994.

JAGO-ANTOINE, Véronique, QUAGHEBEUR, Marc et VERHEGGEN, Pierre, (textes et images choisis par), *Un Pays d'irréguliers*, coll. "Archives du Futur", Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

KLINKENBERG, Jean-Marie, "La Production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique", in *Littérature*, n.º44, (*L'Institution littéraire II*), Paris, Larousse, décembre 1981, pp.35-80.

MEYLAERTS, Reine, "La Construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres", KLINKENBERG, Jean-Marie, (dir.) *Textyles*, n.º15, (*L'Institution littéraire*) Bruxelles, 1998, pp.17-32.

PIRET, Pierre, "La genèse de la révolution dramaturgique maeterlinckienne", *Vives Lettres*, n° 10, (*Passerelles francophones I*), Strasbourg, 2000, pp.37-53.

QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des lettres Belges*, 1^e éd. 1982, Bruxelles, Éditions Labor, 1998.

QUAGHEBEUR, Marc, (éd.), *Présence / Absence de Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy (2000), Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2002.

QUAGHEBEUR, Marc, "Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique", in BROGNIEZ, Laurence, (dir.), *Textyles*, n.°28, (*La Belgique avant la Belgique*), Bruxelles, Le Cri, 2006, pp.30-45.

QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, coll. Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

QUAGHEBEUR, Marc, "Le Soi et l'Autre", in BRIDEL, Yves [et al.], *L'Europe et les francophonies. Langue, littérature, histoire, image*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp.67-92.

QUAGHEBEUR, Marc, "L'Identité ne se réduit pas à la langue", in GORCEIX, Paul, (coord.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp.59-105.

QUAGHEBEUR, Marc, "Spécificités des lettres belges de langue française", in LINKHORN, Renée, (études rassemblées par), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, pp.5-22.

2.9.2. Études consultées

JOUBE, Edmond, Dreyfus, Simone, (dir.), *Belgique/ Wallonie-Bruxelles : Une littérature francophone*, Actes du Huitième Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, coll."Mondes Francophones", Série Colloques de l'A.D.E.L.F., Paris, A.D.E.L.F. (Association des Écrivains de Langue Française), [1999].

3) BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT LE FRAGMENT ET LES FORMES BREVES

1. Monographies sur le fragment et l'écriture fragmentaire

CAMION, Arlette, [et al.], *Über das Fragment - Du fragment*, Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien und HART NIBBRIG, Christian L., (éd.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984.

ELIAS, Camelia, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, coll."Publications Universitaires Européennes", Bern, Peter Lang, 2004.

FRICKE, Harald, *Aphorismus*, Stuttgart, Sammlung Metzler, 1984.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, coll."Collection d'Esthétique", Paris, Klincksieck, 1995.

HELMICH, Werner, *Der moderne französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion*, coll."Mimesis", Tübingen, Niemeyer, 1991.

LACQUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand.*, coll."Poétique", Paris, Éditions du Seuil, 1978.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997.

OMANICI, Lucia et ESTE BELLINI, Laura, (éd.), *Théorie et pratiques du fragment*, (Actes du Colloque International de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese), Genève, Slatkine, 2004.

QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1986.

RIPOLL, Ricard, (coord.), *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, coll."Études", Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

2. Articles sur le fragment et l'écriture fragmentaire

CHASSAY, Jean-François, "Fragment", in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp.237-239.

GAILLARD, Michel, "Le fragment comme genre", in *Poétique*, n.°120, Paris, février 1999, pp.387-402.

GALAY, Jean-Louis, "Problèmes de l'œuvre fragmentaire: Valéry", *Poétique*, n.°31, Paris, septembre 1977, pp.337-367.

GORCEIX, Paul, "Maurice Maeterlinck et la forme fragmentaire", in QUAGHEBEUR, Marc, (coord.), *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque de Cerisy 2000, coll."Archives du Futur", Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2002, pp.451-466.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, "Fragment", in DIDIER, Béatrice, (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, pp.1239-1242.

3. Études sur les formes brèves

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

FRICKE, Harald & MÜLLER, Ralph, "Die Pointe im Aphorismus", in JOOST, Ulrich & NEUMANN, Alexander, (Hg.), *Lichtenberg-Jahrbuch*, Saarbrücken, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 2001, pp.73-83.

HAY, Louis, "Écrire ou communiquer? Quelques remarques pour commencer", in HAY, Louis [et al.], *Le Manuscrit inachevé. Écriture création, communication*, Paris, CNRS, 1986, pp.[7]-14.

MAUTNER, Franz H., "Maxim(e)s, Sentences, Fragmente, Aphorismen", in JOST, François, (éd.), *Termes et notions littéraires: imitation, influence, originalité*, t.II, Actes du IV^{ème} Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Fribourg, 1964), Paris-The Hague, Mouton & Co., 1966, pp.812-819.

MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

4. Autres études consultées sur le fragment, l'écriture fragmentaire et les formes brèves

AMADO, Teresa, GUERREIRO, Fernando, DIONÍSIO, João, *Fragmento, Românica*, n.12, Lisboa, Edições Colibri / Universidade de Lisboa, 2003.

BLUM, Claude, "La peinture du moi et l'écriture inachevée. Sur la pratique de l'addition dans les *Essais* de Montaigne", *Poétique*, n.°53, 1983, pp. 61-70.

CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, coll."L'invention philosophique", s.l., Aubier, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien, "Du fragment au cosmos. (La *Comédie Humaine* et l'opération de lecture I)", *Poétique*, n.°40, 1979, pp. 420-431.

DÄLLENBACH, Lucien, "Le tout en morceaux. (La *Comédie Humaine* et l'opération de lecture II)", *Poétique*, n.°42, 1980, pp. 156-169.

Forma Breve, 4 - O Fragmento, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas/Universidade de Aveiro, 2006.

FRAISSE, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.

GUYAUX, André, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À La Baconnière, 1985.

HENRY, Freeman G., (ed.), *Discontinuity and Fragmentation*, coll. "French Literature Series", Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.

HEYNDELS, Ralph, *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, [1985].

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe and NANCY, Jean-Luc., *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, Albany, State University of New York, 1988.

MAROT, Patrick, *La Forme du passé: écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, coll."Bibliothèque des Lettres Modernes", Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.

MESSINA, Simone, (coor.), *La Forme brève*, Actes du colloque franco-polonais (Lyon 19, 20 et 21 septembre 1994), coll."Textes et études", Paris, Honoré Champion, 1996.

MISSAC, Pierre, "Aphorisme et paradigme", *Poétique*, n.°67, Paris, 1986, pp.302-313.

PETERSON, Michel, "Du fragment à la rumination. Les retournements de l'écriture chez Francis Ponge", *Poétique*, n.°74, Paris, 1988, pp.159-167.

VAN DELFT, Louis, "Poétique du fragment", in *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, coll."République des Lettres", Montréal, Les Presses de l'Université de Laval, 2005, pp.203-235.

4) BIBLIOGRAPHIE GENERALE

4.1. Revues, ouvrages et textes d'autres auteurs cités

BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, in *Œuvres complètes, 1966-1973*, t.II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp.15-51.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes, 1974-1980*, t.III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.1105-1200.

BARTHES, Roland, *La Crise de la vérité*, in *Oeuvres complètes, 1974-1980*, t. III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.434-437.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Oeuvres complètes, 1974-1980*, t.III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.79-250.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1975, pp.3-145.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris (petits poèmes en prose)*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1975, pp.275-371.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, t.I, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1988, pp.309-346.

BRETON, André (et SOUPAULT, Philippe), *Les Champs magnétiques*, in *Œuvres Complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1988, pp.51-105.

Ça ira!, n.º16, Anvers, novembre 1921.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1^{er} éd. 1757), Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1998.

CALVINO, Italo, *Si par une d'hiver un voyageur*, coll."Points", Paris, Éditions du Seuil, 1981.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, (Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1993.

COSTER, Charles De, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, coll. "Espace Nord", Bruxelles, Labor, 1996.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor, *O Jogador*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

DUCASSE, Isidore, (Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, Paris, Flammarion, 1990.

GHELDERODE, Michel de, "L'Écrivain public", in *Sortilèges*, coll."Passé Présent", Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1986.

GIDE, André, *La Porte étroite*, in *L'Immoraliste et La Porte étroite*, Paris, France Loisirs, 1997.

JOYCE, James, *Ulysses*, coll."Penguin Classics", London, Penguin Books, 2000.

KAFKA, Franz, *Die Verwandlung*, coll."BasisBibliothek", Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, NRF, Paris, Gallimard, 1946.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1975.

LAUTRÉAMONT, (cf. DUCASSE, Isidore)

MORAND, Paul, *L'Homme pressé*, coll."L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1941.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia ou le rêve et la vie*, in *Œuvres complètes*, t.III, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *O Anti-Christo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1916.

NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres*, t.I, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 2000.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre III, coll. "Thesaurus", Arles, Actes Sud, 2001.

PAULHAN, Jean, *L'Expérience du proverbe*, Paris, L'Échoppe, 1993.

PESSOA, Fernando, *A Hora do Diabo*, coll. "Obras de Fernando Pessoa/ Ficção I", Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, [Paris], Christian Bourgeois Éditeur, 1999.

PESSOA, Fernando, *Œuvres poétiques*, (éd. Robert Brechon), coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 2001.

PESSOA, Fernando, *Poesias de Fernando Pessoa*, Edições Ática, Lisboa, 1970.

PESSOA, Fernando, (SOARES, Bernardo) *O Livro do Desassossego*, in *Obras Completas*, vol.X, Lisboa, Multilar, 1990.

RICHARDS, I.A., *Principles of literary Criticism*, [1st ed. 1924], London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1976.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, in *Œuvres Complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, NRF, Gallimard, 1959, pp.1-656.

SOARES, Bernardo [cf. PESSOA, Fernando]

STEIN, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, [1st ed. 1933], New York, Vintage Books, 1990.

TÖPFFER, Rodolphe, *Derniers voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances*, t.I, Genève, Librairie A. Julien, 1911.

TZARA, Tristan, *7 Manifestes Dada* (dessins Picabia), Paris, Éditions du Diorama Jean Budry [1924 ?]. (rééd. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005).

VALÉRY, Paul, *Analecta*, in *Œuvres*, t.II, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1960, pp.700-749.

VALÉRY, Paul, *Histoires brisées*, in *Œuvres*, t.II, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1960, pp.407-467.

VALÉRY, Paul, *Mélange*, in *Œuvres*, t.I, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1957, pp.285-339.

VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, coll."L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1946.

VALÉRY, Paul, *Rhumbs*, in *Œuvres*, t.II, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1960, pp.597-650.

VERLAINE, Paul, «Mon rêve familial», in *Œuvres poétiques complètes*, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1962, pp.63-64.

4.2. Ouvrages et textes d'autres auteurs consultés

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, in *Œuvres poétiques*, coll."Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1965, pp.167-314.

ARAGON, Louis, *Traité du style*, coll."L'imaginaire", Paris, Gallimard, 1928.

AXELOS, Kostas, *Le Jeu du monde*, coll."Arguments", Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, coll."L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1979.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, coll."Tel", Paris, Gallimard, 1954.

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, in *Œuvres complètes*, t.III, Paris, Gallimard, 1971.

BARBARA, *Il était un piano noir... mémoires interrompues*, s.l., fayard, 2002.

BARTHES, Roland, *S/Z*, in *Œuvres complètes, 1966-1973*, t.II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp.555-741.

BARTHES, Roland, "Cours, entretiens et enquêtes", in *Œuvres complètes, 1974-1980*, t.III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.431-437.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes, 1974-1980*, t.III, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.457-688.

BLANCHOT, Maurice *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, coll."Folio essais", Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, coll."Folio essais", Paris, Gallimard, 1959.

BOUSQUET, Joe, *Lettres à Magritte*, [Le Roeulx], Talus d'approche, 1981.

BRETON, André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in *Œuvres Complètes*, t.II, coll."Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1992, pp.265-280.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

BRETON, André, *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, in *Œuvres Complètes*, t.III, coll."Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1999, pp.3-15.

BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, in *Œuvres Complètes*, t.II, coll."Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1992, pp.223-262.

BRETON, André, *Second Manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, t.I, coll."Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1988, pp.775-837.

CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 1972.

CHAR, René, *La Parole en Archipel (1952-1960)*, in *Œuvres complètes*, coll. "Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1983, pp.337-415.

CIORAN, Émile, *Aveux et Anathèmes*, coll."Arcades", Paris, Gallimard, 1987.

CIORAN, Émile, *La Tentation d'exister*, coll."Tel", Paris, Gallimard, 1956.

CIORAN, Émile, *Précis de décomposition*, coll."Tel", Paris, Gallimard, 1949.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, coll."Folio", Paris, Gallimard, 1925.

GRACQ, Julien, *Au Château d'Argol*, in *Œuvres complètes*, t.I, coll. "Bibliothèque de la Pléaïde", Paris, Gallimard, 1989, pp.3-95.

JARRY, Alfred, *Ubu Roi*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1963.

JOUBERT, Joseph, *Carnets*, 2 vol., NRF, Paris, Gallimard, 1994.

LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales* suivi de *Réflexions diverses*, (préface de Paul Morand), coll."Le Livre de Poche", Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dès*, in *Igitur, Divagations, Un Coup de Dès*, coll."Poésie", Paris, Gallimard, 2003, pp.417-444.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, PUF, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance*, 2 t., Paris, Gallimard, 1947.

NOVALIS, *Fragmentos* (com selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, coll."Le Livre de Poche", Paris, Librairie Générale Française, 1972.

PÉRIER, Odilon-Jean, "Lettres à Paul Nougé", *Le Vocatif*, n.º91, Bruxelles, avril 1975.

PERROS, Georges, *Papiers collés*, 2 t., Paris, NRF, Gallimard, 1960.

REYNOLD, Gonzague de, *Mes Mémoires*, 2 t., Genève, Éditions Générales de Genève, 1960-1963.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada: manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets (1915-1930)*, [Paris], Champ Libre, 1979.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, (préface de René Char), coll."Folio Classique", Paris, Gallimard, 1999.

4.3. Études théoriques et critiques cités

4.3.1. Sur Dada

BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine, *Dada, circuit total*, coll. "Les Dossiers H", Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

DUROZOI, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005.

ELGER, Dietmar e GROSENICK, Uta, (ed.), *Dadaísmo*, coll." Público", Köln, Taschen, 2005.

HUELSENBECK, Richard, *En avant Dada: l'histoire du dadaïsme*, Paris, Éditions Allia, 1963.

4.3.2. Sur l'ironie

COLEBROOK, Claire, *Irony*, col."The New Critical Idiom", London and New York, Routledge, 2004.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard, 1988.

HORVÁTH, Miléna (dir.), *éCRIRE*, Actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour, Pécs, URF d'Études Francophones, 2001.

HUTCHEON, Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London and New York, Routledge, 1994.

MÜLLER, Marika, *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

POLLARD, Arthur, *Satire*, coll. "The Critical Idiom", London, Methuen, 1970.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

4.3.3. Sur le fantastique

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, coll. "Les Maîtres de l'Imaginaire", Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.

COURTEN, Maryke de, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, coll. "Langages", Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1989.

FAIVRE, Antoine, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", in FAIVRE, Antoine, (coord.), *La Littérature fantastique* (colloque de Cerisy), coll. "Cahiers de l'Herméneutique", Paris, Albin-Michel, 1991, pp.15-43.

MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, coll. "Mémo", Paris, Seuil, 2000.

SARTRE, Jean-Paul, "«Aminadab» ou du fantastique considéré comme un langage", *Critiques Littéraires (Situations I)*, coll. "Idées", Gallimard, 1947, pp.148-173.

SONCINI FRATTA, Anna, "Par quels couloirs sort-on de la «déroute du quotidien»?", in GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, (coord.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, Beloeil, CLUEB, 1999, pp.25-40.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1970.

4.3.4. Sur l'autobiographie / l'autofiction

COLONNA, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse dirigée par Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

DARRIEUSSECQ, Marie, "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, n.º107, septembre, 1996, pp.369-380.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, coll."Poétique", Paris, Éditions du Seuil, 1975.

4.3.5. Sur le lecteur et l'acte de lecture

DENTAN, Michel, *Le Texte et son lecteur. Études sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*, coll."L'Aire critique", Genève, Éditions de l'Aire, 1983.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, coll."Philosophie et Langage", Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985.

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

JOUBE, Vincent, *La Lecture*, coll. "Contours littéraires", Paris, Hachette, 1993.

MARQUES, Lénia, "Le lecteur piégé dans la toile de l'écriture: l'œuvre de Paul Nougé et de Charles-Albert Cingria", in Maria Hermínia Amado Laurel, (coord.), *Leituras Excêntricas*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2006, pp.91-111.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, coll."Critique", Paris, Éditions de Minuit, 1989.

4.3.6. Autres études citées

ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, coll. "Que sais-je?" PUF, Paris, 1984.

ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif (traité d'analyse textuelle des récits)*, Paris, Éditions Nathan, 1985.

ARON, Paul, "Plagiat", in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp.441-442.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, coll."Tel", Paris, Gallimard, 1970.

BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

CABRAL, Maria de Jesus, *Mallarmé hors frontières. Effluences de l'œuvre au tournant de la littérature en Europe francophone (1885-1892). Le filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Thèse de doctorat, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2005.

CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

CAZENAVE, Michel, (dir.), *Encyclopédie des symboles*, coll. "La Pochotèque", Paris, Librairie Générale Française, 1996.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert, Laffont/Jupiter, 1982.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

COSTA, Fernanda G., "O «Período da Arte» e o Romantismo Alemão", *Literatura Alemã I*, Lisboa, Universidade Aberta, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, coll. "Critique", Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, coll."Critique", Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Kafka, para uma literatura menor*, (préface de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, coll."Critique", Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Dicionário de Latim/Português, Porto, Porto Editora, 2001.

Dictionnaire de la langue française - lexis, Paris, Larousse, 1994.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel, 1990.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005.

FISH, Stanley, *Is there a Text in This Class?*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1980.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche und andere Texte (L'Inquiétante étrangeté et autres textes)*, coll."Folio Bilingue", Paris, Gallimard, 2001.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HOEK, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981.

HUYGHE, René, (éd.), *Larousse Encyclopedia of Modern Art*, coll."Art and Mankind", London, Paul Hamlyn, 1965.

JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, coll. "Écrivains", Paris, PUF, 1991.

LAFORGUE, Pierre, "Sur la rhétorique dans les années 1850", *Poétique*, n.º126, avril 2001.

LAUREL, Maria Hermínia Amado, *Itinerários da Modernidade*, Coimbra, Minerva, 2001.

Le Grand Robert, Paris, Robert, 1992.

LYNTON, Norbert, *The Story of Modern Art*, New York-London, Phaidon, 1989.

MARULO, Claudia, *Le roman-jouet : l'hyper-roman selon Cortázar, Perec, Calvino et Barnes* [traduction du titre faite par l'auteure], thèse de doctorat, Università di Siena, 2006.

MONTALBETTI, Christine et PIEGAY-GROS, Nathalie, *La Digression dans le récit*, coll. "Parcours de Lecture", Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

RIEGEL, Martin, [et. al.], *Grammaire Méthodique du français*, coll. "Linguistique nouvelle", Paris, PUF, 1994.

SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

SOLIER, René de, *Jane Graverol*, Bruxelles, André de Rache Éditeur, 1974.

SOUILLER, Didier et TROUBETZKOY, Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire : violence et poésie*, coll."Bibliothèque des Idées", Paris, Gallimard, 1993.

VIALA, Alain, «Œuvre», in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp.407-408.

4.4. Études consultées

4.4.1. Sur l'ironie

BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

GUÉRARD, Cécile (dir.), *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, coll. «Morales», Paris, Éditions Autrement, 1998.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, coll."Champs", Paris, Flammarion, 1964.

MUECKE, Douglas C., *Irony*, coll."The Critical Idiom", London, Methuen, 1970.

4.4.2. Sur le fantastique

BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, coll. "Thèmes et Textes", Paris, Larousse, 1974.

CARION, Jacques, "Une littérature entre l'effroi et le secret", in GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, (coord.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, Beloeil, CLUEB, 1999, pp.13-23.

DENIS, Benoît, (dir.), *Textyles*, n.º21 (*Du fantastique réel au réalisme magique*), Bruxelles, Le Cri, 2002.

FABRE, Jean, "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature", in FAIVRE, Antoine, (coord.), *La Littérature fantastique* (colloque de Cerisy), coll."Cahiers de l'Herméneutique", Paris, Albin-Michel, 1991, pp.44-55.

HELLENS, Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy : the literature of subversion*, London & New York, Methuen, 1981.

LYSØE, Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1993.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, coll."Que sais-je ?", Paris, PUF, 1990.

VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, coll."Que sais-je ?", Paris, PUF, 1970.

4.4.3. Sur l'autobiographie / l'autofiction

ANDERSON, Linda, *Autobiography*, coll."The New Critical Idiom", London and New York, Routledge, 2001.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, s.l., Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, S., LECARME, J., LEJEUNE, Ph., *Autofictions & Cie*, coll. "Cahiers RITM", Paris, Université Paris X, 1993.

EAKIN, John Paul, *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton university press, New Jersey, 1995.

4.4.4. Sur le lecteur et l'acte de lecture

ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Tascabili Bompiani, 2002.

ISER, Wolfgang, "Interaction between text and Reader", in SULEIMAN Susan R., and CROSMAN, Inge, (ed.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.

ISER, Wolfgang, "La fiction en effet", *Poétique*, n.º 39, sep.1979, pp. 275-298.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, coll."Critique", Paris, Éditions de Minuit, 1986.

4.4.5. Autres études consultées

BADIOU, Alain, *Le Siècle*, coll."L'ordre philosophique", Paris, Éditions du Seuil, 2005.

BARRENTO, João, *Literatura Alemã. Textos e Contextos. (1700-1900). O Século XVIII*, t.I, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, PIE-Peter Lang / PUM, 2003.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, coll. "Les Massicotés", Paris, José Corti, 2004.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

CRESSOLE, Michel, *Deleuze*, coll. "Psycothèque", Paris, Éditions Universitaires, 1973.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1973.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972.

DENTITH, Simon, *Parody*, coll. "The New Critical Idiom", London and New York, Routledge, 2000.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, coll."Lettres Sup", Paris, Denoël, 1998.

- DHÔTEL, André, *Jean Paulhan. Qui suis-je?*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- FINK, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde*, coll."Arguments", Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- FISH, Stanley, *Doing what comes naturally: change, rhetoric, and the practice of theory in literary and legal studies*, Durham-London, Duke University Press, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël / Gonthier, 1976.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.
- GUÉRIN, Michel, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, 1986.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 2000.
- JARRETY, Michel, *A Crítica literária francesa no séc.XX*, Coimbra, Minerva, 1999.
- LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, [Paris], J.-J. Pauvert-Garnier, 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- MASSUMI, Brian, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Massachusetts, The MIT Press, 1992.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Oeil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Édition, 2004.
- MONTALBETTI, Christine, "Autarcie du narrataire", *Poétique*, n.º122, avril 2000, pp.243-252
- PATTON, Paul, (ed.), *Deleuze: a Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
- PEARSON, Keith Ansell (ed.), *Deleuze and Philosophy. The Difference Engineer*, London and New York, Routledge, 1997.
- PIKULIK, Oskar von Lothar, *Frühromantik, Epoche-Werke-Wirkung*, München, C.H. Beck, 1992.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1997.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, (6^a ed.), Coimbra, Almedina, 1996.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, coll."Agora", Paris, Belfond, 1987.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, coll."Agora", Paris, Belfond, 1990.

WALSER, Martin, *Selbstbewußtsein und Ironie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

WINNICOTT, D. W., *Jeu et réalité*, NRF, Gallimard, Paris, 1971.

ZAHARIA, Constantin, *La Parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS (diffusion : Atelier national de reproduction des thèses), 1996.

ŽIŽEK, Slavoj, *Organs without bodies. On Deleuze and Consequences*, New York and London, Routledge, 2004.

4.5. URL cités

Académie Royale de Langue et Littérature Française de Belgique, <http://www.academiedelitterature.be> (page consultée le 25/08/2006).

ALLET, Natacha & JENNY, Laurent, "L'autobiographie", *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de Français moderne, 2005, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/> (page consultée en juin 2005).

Association Universelle d'Espéranto <http://www.uea.org> (page consultée le 22/08/2006).

CURTET, Jean-Christophe, *Charles-Albert Cingria. 1883-1954*, "Couloirs des Coups d'Oeil", Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, juillet 2004, <http://www.ville-ge.ch/bpu/expos/f/couloir-2004-3-Curtet.pdf#search=%22charles%20albert%20cingria%22> (page consultée le 27/06/2006).

ELIAS, Camelia, "Ten theses on the Fragment", http://www.respiro.org/Issue10/eseu_elias.htm#Ten%20Theses%20on%20the%20Fragment (page consultée le 03/05/2006).

GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Blanche Neige*, <http://jpernot.club.fr/edition/bn/conte.htm> (page consultée en mars 2004).

JENNY, Laurent, "L'autofiction", *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de Français moderne, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/> (page consultée en juin 2005).

LAOUYEN, Mounir, "L'autofiction: une réception problématique", *Frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (page consultée en juin 2005).

LEJEUNE, Philippe, "Qu'est-ce que le pacte autobiographique?", 2002, http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (page consultée en juin 2005).

LEJEUNE, Philippe, "Le Pacte autobiographique, 25 après", Seuil, 2005, http://www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html (page consultée en juin 2005).

LÜDI, Georges et ERLÉN, Iwar, *Le Paysage linguistique en Suisse*, Recensement Fédéral de la Population 2000, Office Fédéral de la Statistique, Neuchâtel, 2005, <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/news/publikationen.html?publicationID=1738> (page consultée le 21/06/2006).

MARQUES, Lénia, "L'Entre poésie et théorie nougéen", Colloque *L'Entre-deux*, University of Toronto, avril 2004, <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/entredeux/leniamarques.htm> (page consultée le 10/07/2006)

<http://www.swissworld.org/fre/swissworld.html?siteSect=601&sid> (page consultée le 21/06/2006).

http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/infothek/lexikon/bienvenue_login/blank/zugang_lexikon.topic.1.html (page consultée le 21/06/2006).

<http://www.esperanto.net> (page consultée le 22/08/2006).

4.6. URL consultés

ABOLGASSEMI, Maxime, "Visées parodiques", <http://www.fabula.org> (page consultée en juin 2005).

ABOLGASSEMI, Maxime, "Parodie et modernité : pour une lecture contextuelle du texte parodique", <http://www.fabula.org> (page consultée en juin 2005).

ABOLGASSEMI, Maxime, "Parodie et pastiche : un brouillage persistant", <http://www.fabula.org> (page consultée en juin 2005).

ADAGP – Banque d'images, <http://bi.adagp.fr/IB/index.php> (page consulté le 22 septembre 2006).

BOUVIER, Nicolas, "Un bouclier. Hommage à Charles-Albert Cingria", <http://www.archipress.org/ts66/image.htm> (page consultée le 15/01/2004).

Charles-Albert Cingria, <http://www.culturactif.ch/ecrivains/cingria.htm> (page consultée le 24/09/2006).

DELEUZE, Gilles, *Desire & Pleasure*, Editorial foreword by François Ewald, (Trans. Melissa McMahon), 1997, www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue5/delfou.html (page consultée en avril 2003).

DUFRAISSE, Anthony, "Charles-Albert Cingria – *La Grande Ourse*", <http://www.fluctuat.net/livres/chroniques01/cingria.htm> (page consultée le 15/01/2004).

DUSSERT, Éric, "Anthologie – Charles-Albert Cingria", in *Le Matricule des anges. Magazine indépendant de littérature*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3070 (page consultée le 15/01/2004).

ESCOLA, Marc, "Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ?", <http://www.fabula.org> (page consultée en juin 2005).

ESCOLA, Marc, "Le Pastiche entre création et critique littéraire : Proust et l'Affaire Lemoine", <http://www.fabula.org> (page consultée en juin 2005).

GAUDREAULT, Julie, "Le fragment : repères bibliographiques" (bibliographie élaborée dans le cadre des activités du Groupe de recherche sur le recueil), <http://www.crilcq.org/grr/table.htm> (page consultée le 16/03/2006).

JENNY, Laurent, "Dialogisme et polyphonie", *Méthodes et problèmes*, Genève: département de français moderne, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme> (page consultée en juin 2005).

MASSUMI, Brian, "Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari." Originally published in Copyright n.º1, 1987: www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm (page consultée en avril 2003).

NETZ, Robert, "Cingria le phosphorescent", http://pages.infinit.net/poibru/litsui/textes/cingria_24h.html (page consultée le 14/01/2004).

Sites consacrés au surréalisme, http://www.cavi.uni-paris3.fr/Rech_sur/liens_surrealisme.htm (page consultée le 22/09/2006).

4.7. Albums musicaux

BREL, Jacques, «La Quête», Polygram (França), 1990.

4.8. Tableaux

MAGRITTE, René, *La Géante*, 1931, Gouache et encre de Chine sur isorel, 54x73 cm, Museum Ludwig, Cologne.

MAGRITTE, René, *La Philosophie dans le boudoir*, 1966, Gouache, 74x65 cm, Collection particulière.

MAGRITTE, René, *L'Évidence éternelle*, 1930, huile sur 5 toiles, 26x16, 22x28, 30x22, 26x20, 26x16 cm, Houston, The Menil Collection.

INDEX DES NOMS

INDEX DES NOMS

A

Adam, Jean-Michel, 162, 190, 451
 Adams, 108
 Agrippa, Cornéli[u]s, 299, 300
 Allart, Claude, 222, 440
 Allet, Natacha, 130, 131, 133, 457
 Alquié, Fernand, 214, 227, 433
 Amiel, 81
 Angelet, Christian, 222, 440
 Anoll, Lídia, 222, 440
 Apollinaire, Guillaume, 94, 108, 112, 289, 447
 Apulée, 93, 169
 Aragon, Louis, 88, 107, 108, 112, 113, 225, 234, 244, 260, 291, 397, 447
 Arban, Dominique, 112
 Aristote, 37
 Aron, Paul, 35, 36, 216, 228, 233, 236, 238, 270, 310, 313, 332, 353, 438, 440, 442, 451, 453
 Artaud, Antonin, 108
 Auberjonois, René, 116
 Augsbourg, Géa, 79, 97, 98

B

Bachelard, 326
 Bakhtine, Mikhaïl, 192, 310
 Ball, Hugo, 224
 Barbara, 272, 447
 Barilier, Étienne, 83, 429
 Barnes, 37, 453
 Baronian, Jean-Baptiste, 33, 140, 150, 154, 157, 355, 450
 Barthes, Roland, 26, 30, 35, 37, 39, 42, 45, 47, 49, 56, 62, 64, 65, 335, 336, 345, 350, 362, 368-370, 402, 417, 444, 447
 Bataille, Georges, 266, 447
 Bauchau, Henry, 81, 222
 Baudelaire, Charles, 29, 40, 62, 94, 196, 213, 248, 257, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 291, 327, 352, 354, 417, 431, 444, 445, 453
 Beauvoir, Simone de, 107
 Beauvoisin, Marthe, 22, 212, 213, 246, 247, 254, 266, 333, 383, 403, 430
 Beckett, Samuel, 62, 198, 451
 Beethoven, Ludwig van, 352
 Béhar, Henri, 225, 449
 Berchtold, Alfred, 77, 85, 87, 196, 427, 429
 Berchtold, Jacques, 196, 428
 Berg, Christian, 233, 438, 440
 Bernanos, 30, 451
 Berney, Jérôme, 135
 Berranger, Marie-Paule, 364, 398, 439
 Bertin, 108
 Bille, Corinna, 157, 203, 259, 286, 450
 Bircher, Martin, 401, 425

Biron, Michel, 216, 234, 260-262, 366, 367, 440
 Blanchot, Maurice, 37, 39, 42, 47-49, 54, 56, 61, 65, 158, 379, 445, 447, 448
 Blavier, André, 215, 239, 270, 433, 436, 438
 Blin, Richard, 89
 Borges, Jorge Luis, 353, 355,
 Bourgeois, Pierre, 214, 259, 436
 Bouvier, Nicolas, 78, 121, 149-152, 158, 172, 364, 427, 459
 Bovy, Adrien, 84, 85, 90-92, 105, 107
 Brel, Jacques, 81, 272, 459
 Breton, André, 107, 108, 112, 113, 216, 225, 226, 229, 231-235, 239, 240, 241, 244, 245, 249, 251, 252, 260, 275, 281, 398, 445, 448
 Bridel, Yves, 219, 441
 Brisset, Laurence, 96, 97, 109, 451
 Brogniez, Laurence, 219, 436, 439, 441
 Brooks, 108
 Buñuel, Luis, 112, 113
 Bunyan, 62, 198, 451
 Burnelle, 236
 Bussy, Christian, 215, 227, 233, 237, 333, 337, 434, 438
 Burke, Edmund, 31, 445

C

Cabral, Maria de Jesus, 222, 451
 Caillois, Roger, 160
 Calvino, Italo, 36, 37, 62, 171, 355, 445, 452, 453
 Camion, Arlette, 51, 52, 385, 386, 441
 Campagnoli, Ruggero, 317, 318
 Carassou, Michel, 225, 449
 Carotenudo, Aldo, 138
 Carroll, Lewis, 145, 197, 285, 317, 445
 Cazenave, Michel, 299, 300, 452
 Céline, Louis-Ferdinand, 102
 Cendrars, Blaise, 30, 108, 196, 428, 451
 Char, René, 26, 45, 49, 113, 362, 448, 449
 Chassay, Jean-François, 35, 442
 Chavée, Achile, 216
 Chazal, 47, 442
 Chessex, Jacques, 69, 73, 86, 89, 90-92, 101, 114, 116, 117, 205, 427
 Chesterton, G.K., 94
 Chevalier, Jean, 168, 300, 452
 Chmelik, Erzsébet, 290
 Christoff, Bernard, 77, 78, 361, 363, 366, 397
 Cingria, Alexandre, 86, 90-92, 105, 107, 108, 427, 428
 Cioran, Émile, 26, 37, 45, 47, 65, 362, 417, 442, 448

Claudel, Paul, 73, 92, 94, 96, 107
 Cocteau, Jean, 73, 88, 436
 Colebrook, Claire, 335, 449
 Colinet, Paul, 229, 245, 434
 Colonna, Vincent, 133, 450, 454
 Combe, Dominique, 194
 Compagnon, Antoine, 352, 452, 455
 Constant, Benjamin, 30, 84, 129, 451
 Corbellari, Alain, 8272, 75, 111, 112, 135, 427
 Cortázar, 37, 453
 Costa, Fernanda G., 452, 464
 Coster, Charles de, 219, 220-222, 445
 Coursac, Jean de, 186
 Courten, Maryke de, 26, 27, 72, 78, 79, 85, 94, 97, 124, 135, 146, 157, 194, 198, 203, 399, 426, 428, 450
 Curtet, Jean-Christophe, 98, 457

D

Dällenbach, Lucien, 35, 402, 404, 441, 443
 Dali, Salvador, 113
 D'Annunzio, Gabriele, 87, 108
 Dante, Alighieri, 94, 124, 154, 222, 295, 314, 355, 385
 D'Aquin, Saint Thomas, 93, 464
 Darrieussecq, Marie, 132, 451
 Defrenne, Madeleine, 273, 440
 Deleuze, Gilles, 40-43, 47, 53, 55, 56, 58, 136, 157, 158, 358-361, 372-374, 452, 455-457, 459
 De l'Isle Adam, Villiers, 30, 222, 451
 Dentan, Michel, 30, 129, 417, 451
 Derain, 108
 Derrida, Jacques, 47
 Desnos, Robert, 108, 270, 332
 De Vriendt, Cornélis Floris, 300
 Didier, Béatrice, 35, 442
 Dostoïevski, Fiódor, 192, 263, 445, 451
 Dotremont, Christian, 214, 436
 Doubrovsky, Serge, 132, 133, 445, 454
 Ducasse, Isidore (Comte de Lautréamont), 188, 241, 248, 321, 326, 327, 352, 353, 417, 445, 446
 Dufour, Catherine, 225, 449
 Dufour [général], 128
 Dumont, Fernand, 216
 Durozoy, Gérard, 225, 449

E

Eco, Umberto, 36, 62, 390, 452, 455
 Eicher, Jean, 429
 Eiras, Pedro, 256, 452
 Elefante, Chiara, 316
 Elger, Dietmar, 225, 449
 Elias, Camelia, 51, 373

Éluard, Paul, 113, 234, 236, 398, 431, 432
 Erassouris, 108
 Erlen, Iwar, 86, 458
 Este Bellini, Laura, 50, 442

F

Fabien, Michèle, 222
 Faivre, Antoine, 203, 450
 Fauchereau, Serge, 215, 235, 250, 438
 Fernande, 108
 Fish, Stanley, 30, 393, 452, 456
 Flaubert, Gustave, 402
 Flückiger, Jean-Carlo, 196, 428
 Francillon, Roger, 79, 428, 430
 Frédéric, Madeleine, 270, 295, 332
 Freud, Sigmund, 142-144, 156, 226, 239, 240, 272, 282, 294, 450, 452
 Fricke, Harald, 47, 442, 443
 Frommenville (de), 108

G

Gaillard, Michel, 39, 50, 64, 393, 442
 Galay, Jean-Louis, 60, 395, 442
 Gallimard, Gaston, 96, 97, 251
 Ganchina, 277, 278
 Garrigues, Pierre, 25, 28, 29, 33, 34, 39, 42, 43, 48-50, 54, 55, 57, 63, 357, 362, 364, 365, 368, 373, 375, 386, 395, 405, 419, 442
 Genette, Gérard, 133, 162, 163, 171, 175, 192, 199, 200, 248, 291, 301, 318, 337, 384, 450, 452
 Geurts-Krauss, Christiane, 227, 438
 Gheerbrant, Alain, 168, 452
 Ghelderode, Michel de, 209, 221, 445
 Gide, André, 96, 97, 100, 18-110, 120, 337, 361, 396, 445, 448
 Giono, Jean, 102
 Godinho, Rafael, 360, 452
 Goemans, Camille, 209, 216, 228, 230, 231, 232, 245, 246, 249, 251, 281, 304, 337, 433
 González Salvador, Ana, 139, 216, 223, 260, 398, 438, 440, 450, 454
 Gorceix, Paul, 56, 82, 221-223, 429, 430, 440-442
 Gousseau, Josette, 291
 Gracq, Julien, 30, 65, 171, 444, 448, 451
 Grasset, Bernard, 83
 Gravano, Viviana, 288, 431
 Graverol, Jane, 213, 247, 431, 453
 Grégoire, Antoine, 236
 Grimm, Jacob et Wilhelm, 285, 457
 Grosenick, Uta, 225, 449

Guattari, Félix, 40-43, 58, 136, 157, 158, 358-361, 372-374, 452, 456, 459
Guisan, Gilbert, 84, 91, 317, 429
Gutt, Tom, 214, 229, 437

H

Haes, Frans de, 214, 215, 239, 430
Halen, Pierre, 233, 438, 440
Hamoir, Irène, 229
Hart Nibbrig, Christian L., 35, 381, 441
Hay, Louis, 60, 443
Hellens, Franz, 222, 454
Helmich, Werner, 47, 442
Héraclite, 37
Hergé, 81
Hindemith, 307
Hoek, Leo H., 163, 453
Hoffmann, E.T.A., 143, 156
Homère, 381
Honegger, 307
Hooremann, Paul, 229, 273
Horváth, Miléna, 290, 450
Houssaye, Arsène, 29, 62
Huelsenbeck, Richard, 225, 449
Hutcheon, Linda, 336, 450, 456
Huyghe, René, 225, 453

I

Iaria, Domenica, 328, 402
Iser, Wolfgang, 61, 62, 74, 171, 172, 175, 198, 207, 333, 387, 389, 390, 392, 393, 451, 455
Izambard, Georges, 298

J

Jacob, Max, 69, 88, 96, 108, 285, 425, 457, 464
Jago-Antoine, Véronique, 222, 223, 268, 439, 440
Jakubec, Doris, 26, 78, 95, 97, 124, 136, 172, 194, 197, 198, 427-429
James, Henry, 143, 157, 351
Jarrety, Michel, 39, 386, 453, 456
Jaton, Anne-Marie, 198, 426
Jenny, Laurent, 130, 131, 133, 134, 457-459
Joost, Ulrich, 47, 443
Joris, Pierre-Marie, 78, 465
Jost, François, 46, 443
Joubert, Joseph, 47, 56, 362, 378, 448
Jouhandeau, Marcel, 73
Jourdan, 47, 442
Jouve, Pierre-Jean, 107, 465
Jouve, Vincent, 62, 175, 199, 392, 393, 451

Joyce, James, 36, 42, 94, 171, 172, 209, 389, 445
Juranville, Clarisse, 42, 157, 158, 159, 324, 330, 331

K

Kafka, Franz, 358-361, 445, 452
Kalisky, René, 222
Kant, Immanuel, 52
Kipling, 381
Klinkenberg, Jean-Marie, 219, 220, 240

L

La Bruyère, 48, 52, 53, 65
Lacan, 216
Lacoue-Labarthe, Philippe, 51, 52, 58, 60, 370, 377, 442, 444,
Laforgue, Pierre, 280, 453
Laouyen, Mounir, 133, 134, 135, 458
Larbaud, Valéry, 108
Laroche, Daniel, 214, 252, 313, 367, 368, 372, 373, 385, 400, 401, 404, 405, 430
La Rochefoucauld, 48, 55, 65, 167, 448
Laserra, Annamaria, 110, 223, 326, 327, 438
Laurel, Maria H. A., 62, 197, 280, 333, 428, 451, 453
Le Brun, Annie, 43, 50, 456
Lecomte, Marcel, 73, 111, 216, 228, 234, 248, 260, 397, 428, 434
Léger, Jeanne, 107, 129
Lejeune, Philippe, 130, 132, 451, 454, 458
Lichtenberg, 47, 378, 443
Linkhorn, Renée, 220, 222, 436, 440, 441
Loreau, Max, 220
Louvét, Jean, 222
Lüdi, Georges, 86, 458
Lynton, Norbert, 225, 453
Lysøe, Éric, 302, 320, 454

M

Madélinat, Daniel, 135
Maeterlinck, Maurice, 56, 110, 111, 222, 223, 397, 440-442, 451
Maggetti, Daniel, 81, 83, 86, 88, 92, 135, 429
Magritte, Georgette, 231, 251
Magritte, Paul, 229
Magritte, René, 81, 98, 214, 228-231, 236, 238, 239, 245, 246, 248, 251, 252, 260, 262, 266, 269, 276, 279, 280, 291, 319,

323, 358, 395, 397-399, 411, 431-434, 438, 439, 448, 460
Mallarmé, Stéphane, 40, 222, 289, 448, 451
Malpoix, Wendy, 216
Malraux, André, 108
Mariën, Marcel, 26, 111, 113, 211-216, 227-229, 231, 233, 235, 237, 241, 244, 251, 252, 261, 266, 268, 269, 277, 278, 304, 307, 312, 323, 337, 348, 394, 399, 433-435, 438
Marion, Denis, 214, 437
Marivaux, 273, 360
Marques, Lénia, 110, 236, 268, 279, 435, 438, 451, 458
Marulo, Claudia, 37, 453
Marx, Karl, 233, 235
Matisse, Henri, 281
Maupassant, Guy, 143, 248, 276-279, 291, 327, 352, 354, 435
Maurras, Charles, 86, 109
Mautner, Franz H., 46, 49, 443
Meizoz, Jérôme, 7, 82, 102, 109, 164, 367, 372, 428, 429, 430, 456
Mellier, Denis, 141, 144, 145, 156, 158, 160, 204, 205, 351, 450
Mermod, Henry-Louis, 96, 98
Mesens, E.L.T., 227-231, 438
Metrani, 108
Meylaerts, Reine, 219, 440
Michaux, Henri, 108, 110, 111, 220
Michel, Geneviève, 217, 265, 276, 279, 326, 366, 367, 370, 385, 388, 390, 391, 394, 403, 405, 435, 436
Milhaud, 307, 308
Miller, Henry, 107
Missac, Pierre, 47, 444
Modigliani, 98, 107, 108
Montaigne, 43, 167, 443, 449
Montalbetti, Christine, 176, 453, 456
Montandon, Alain, 39, 40, 47, 377, 378, 443
Morand, Paul, 170, 446, 448
Moret, Philippe, 47, 48, 50, 51, 55, 61, 375, 442
Mozart, W. A., 98
Müller, Marika, 276, 450
Müller, Ralph, 47, 443

N

Nadeau, Maurice, 244, 439
Naeyer, Christine de, 395, 435
Nancy, Jean-Luc, 51, 52, 58, 60, 370, 377, 442, 444
Nemer, Monique, 47
Nerval, Gérard de, 197, 446
Neumann, Alexander, 47, 443
Nietzsche, Friedrich, 39, 40, 42, 94, 257, 258, 281, 285, 312, 362, 446, 449, 455
Nin, Anaïs, 107

Noël, Bernard, 239, 438
Notker (le Bègue), 94
Nougé, Reine, 236, 247, 248, 435
Novalis, 60, 65, 362, 449

O

Omacini, Lucia, 50
Ortiz, 108
Otten, Michel, 310, 312
Ovide, 330, 446
Owen, Thomas, 222

P

Pansaers, Clément, 226, 227
Paque, Jeannine, 333, 334
Paquet, Marcel, 231, 438
Pascal, Blaise, 48, 65, 167, 449
Paulhan, Jean, 71, 92, 96, 97, 100, 107-109, 119, 120, 145, 213, 248, 251, 276, 326, 348, 397, 403, 434, 446, 451, 456
Perec, 37, 453
Péret, Benjamin, 234, 398
Périer, Odilon-Jean, 273, 435, 436, 440, 449
Perros, Georges, 47, 449
Pessoa, Fernando, 40, 213, 256, 281, 313, 446, 452
Petit, Léon, 100
Pétrarque, F., 71, 93, 94, 98, 124, 354, 426
Picabia, 224, 446
Picard, Michel, 62, 451, 455
Picasso, Pablo, 88, 108
Piegay-Gros, Nathalie, 176, 453
Piret, Pierre, 436, 439, 441
Pirotte, Jean-Claude, 81
Platon, 258
Platter, Félix, 93
Platter, Thomas, 93
Platter, Thomas II, 93
Plud'hun, G., 102, 106
Poe, Edgar Allan, 143, 157
Pollard, Arthur, 294, 336, 450

Q

Quaghebeur, Marc, 26, 56, 110, 211, 214, 215, 219-223, 242, 268, 291, 292, 321, 328, 395, 430, 431, 438, 440-442
Queneau, Raymond, 251
Querfurt, Brunon de, 131
Quignard, Pascal, 52, 53, 377, 442
Quinet, 307

R

Rabelais, 220, 310, 451
 Radiguet, 88
 Ramuz, Charles Ferdinand, 30, 82-86, 88, 90-92, 101, 102, 106-108, 117, 409, 427, 429, 451
 Ray, Jean, 222
 Réda, Jacques, 77, 79, 95, 117, 118, 196, 363, 364, 379, 380, 428
 Reich, Michela, 124
 Reverdy, 47, 442
 Reynold, Gonzague de, 85, 86, 91, 92, 449
 Richards, I.A., 23, 446
 Riegel, Martin, 443, 453
 Rilke, Rainer Maria, 107
 Rimbaud, Arthur, 94, 298, 321, 326, 417, 443, 446, 449
 Ripoll, Ricard, 50, 442
 Robbe-Grillet, Alain, 134
 Rolland, Romain, 107
 Rostand, Jean, 96
 Rousseau, Jean-Jacques, 81, 82, 84, 94, 129, 180, 196, 428, 430, 446

S

Sade, 266, 340
 Saint-Jacques, Denis, 35, 36, 353, 442, 451, 453
 Sandras, Michel, 349, 453
 Sartre, Jean-Paul, 107, 158, 450
 Satie, Éric, 108
 Schelling, 143
 Scheuren, Aline, 320, 435
 Schlegel, Friedrich, 37, 51, 58, 65, 295, 362, 370, 378
 Schnyder, Peter, 97
 Schoenberg, 307, 308
 Schoentjes, Pierre, 127, 276, 290, 292, 294-296, 301, 303, 304, 314, 315, 336, 337, 450
 Scutenaire, Louis, 47, 212, 229, 245, 249, 251, 269, 364, 434, 435, 439, 442
 Segarra, Marta, 222, 440
 Servais, Max, 214, 437
 Seurat, 212
 Simenon, Georges, 81
 Smolders, Olivier, 110, 217, 235, 236, 238, 248, 249, 251, 255, 262, 286, 325, 435
 Solier, René de, 213, 247, 453
 Soncini Fratta, Anna, 138, 139, 144, 217, 228, 265, 291, 302, 316-318, 320, 321, 326, 328, 334, 402, 436, 450
 Souiller, Didier, 120, 121, 195, 453
 Soupault, Philippe, 281, 445
 Souris, André, 214, 216, 217, 227, 229, 231, 232, 246, 251, 252, 269, 270, 273, 291, 300, 307, 339, 343, 399, 433, 439
 Staline, 110, 233, 236
 Stein, Gertrude, 131, 446

Stendhal, 37

Strawinsky, Igor, 73, 108, 307, 308, 426
 Susini-Anastopoulos, Françoise, 25, 34, 35, 45, 46, 48, 59, 64, 362, 378, 379, 442

T

Terfve, Jean, 236, 435
 Thélot, Jérôme, 280, 453
 Todorov, Tzvetan, 121, 137, 138, 202, 203, 450
 Töpffer, Rodolphe, 82, 83, 101, 446
 Torre Giménez, Estrella de la, 216, 251, 258, 334, 436
 Toussaint, Françoise, 216, 438
 Traz, Robert de, 86, 105
 Trotsky, Léon, 96, 108-110, 120, 233, 371
 Troubetzkoy, Wladimir, 120, 121, 195, 453
 Tzara, Tristan, 224, 228, 438, 446

U

Unik, Pierre, 234

V

Valéry, Paul, 94, 108, 248-251, 264, 279, 326, 333, 378, 386, 395, 417, 435, 442, 447, 453
 Van Rees, Otto, 96, 425
 Vauvenarques, 47
 Verhaeren, Émile, 222, 223, 440
 Verheggen, Pierre, 223, 268, 440
 Verlaine, Paul, 287, 447
 Violier, 230
 Viala, Alain, 35, 36, 353, 442, 451, 453
 Virgile, 124
 Vovelle, José, 213, 247, 439

W

Walzer, Pierre Olivier, 74-76, 84-86, 91, 92, 100, 128, 426, 428, 429
 Wangermée, Robert, 216, 238, 272, 431, 433, 436, 439
 Willems, Paul, 222
 Wollheim, 230

Z

Zamenhof, 105
 Zawadowsky, 108
 Zola, Émile, 102